

Mus. Th.

4972

Mus. th. 4972

20

<36631564720014

<36631564720014

Bayer. Staatsbibliothek



PALESTRINA
ALS
WELTLICHER KOMPONIST.

INAUGURAL-DISSERTATION
der
philosophischen Fakultät
der
KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG
zur
ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE
vorgelegt von
PETER WAGNER
aus Kürenz.

STRASSBURG
Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz
(Heitz & Mündel).
1890.

10 A

Mus. h. 4972

~~~~~  
Von der Fakultät genehmigt am 21. Dezember 1889.





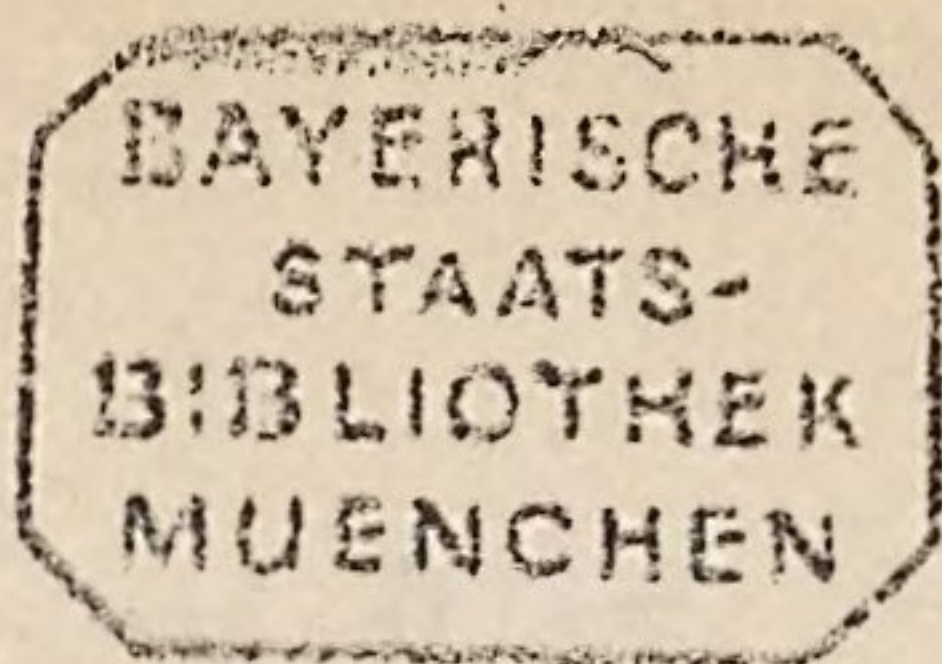
Herrn Prof. Dr. JACOBSTHAL

IN TIEFSTER VEREHRUNG ZUGEEIGNET.









### **Palestrina als weltlicher Komponist.**

Palestrinas Stellung in der Entwicklung der Musik beruht auf seiner Wirksamkeit als Kirchenkomponist. Ausser seinen für die Kirche bestimmten Gesängen hat er aber auch andre komponiert und zwar sowohl weltliche als auch geistliche, d. h. religiöse, die nicht dem kirchlichen Gebrauch dienen. Sie umfassen zusammen vier Bücher Madrigale, welche er selber noch herausgegeben hat (in der neuerdings erschienenen Gesamtausgabe der Werke Palestrinas sind sie abgedruckt die weltlichen in Band XXVIII, S. 1—131, die geistlichen füllen den Band XXIX)<sup>1</sup> und eine Reihe von solchen Arbeiten, die in Sammlungen neben Werken anderer Komponisten erschienen sind. Haberl hat letztere zu einem neuen Buche zusammengestellt (Pal.-Ausg. B. XXVIII, S. 131—250). Ausserdem soll der noch nicht erschienene 30. Band einige Madrigale nachtragen. Die geringe Anzahl dieser Kompositionen gegenüber der grossen Menge seiner kirchlichen Werke ist der beste Beweis dafür, dass seine Anlage ihn zur Kirchenmusik hinzog.

---

<sup>1</sup> An diesem Orte sei ein für alle mal bemerkt, dass wir uns bei Hinweisen auf die Madrigale einer Abkürzung bedienen, und zwar bedeutet z. B. I, 5, 8, S. 11, 4 = Buch I, Madrigal 5, Vers 8, Seite (der Pal.-Ausg.) 11, System 4. Eine ev. noch folgende Zahl giebt den Takt des betreffenden Systems an.



Ueber die Bedeutung der Madrigale Palestrinas und ihr Verhältniß zu seinen kirchlichen Arbeiten ist, soweit wir wissen, eine spezielle Untersuchung noch nicht angestellt worden. Meist begnügt man sich mit der Angabe, dass Palestrina auch Madrigale komponiert habe. Es wird daher nicht ohne Interesse sein, grade diese Kompositionen einer Betrachtung zu unterziehen.

Alle Kunstschöpfungen des 16. Jahrhunderts sind konzipiert im Sinne der Selbstständigkeit der Stimmen, die jede ihre musikalische Einzelberechtigung haben und zugleich zu einem einheitlichen Organismus zusammentreten. Wenn es überhaupt wahr ist, dass man nicht Anschauungen einer spätern Zeit in eine frühere hineintragen darf, dass man jede Zeit aus sich selbst verstehen lernen muss, so gilt dies auch, und nicht im geringsten Masse von der Musik des 16. Jahrhunderts, weil diese Kunst einem ganz andern Boden erwachsen ist, als die heutige. Tritt man mit der modernen musikalischen Anschauung an jene alten Kunstwerke heran, so wird man leicht zu einer schiefen Auffassung gelangen. Um Werke jener Zeit richtig zu beurteilen, muss man sich von dem ganzen modernen musikalischen Apparat lossagen und sich in ihre ganz anders gearteten Voraussetzungen vertiefen.

Unter den Kunstformen der damaligen Zeit nimmt nun das Madrigal eine ganz besondere Stellung ein. Noch hineingewachsen in die Kompositionsweise des 16. Jahrhunderts bedeutet es in mehr als einer Hinsicht den Beginn einer neuen Kunstanschauung. Auf dem Gebiete des Madrigals machen sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Elemente geltend, die wir heutzutage als Vorboten einer neuen Kunst ansehen



müssen. In seiner ganzen Faktur lässt es freilich deutlich die frühere, leidenschaftslose Kunst erkennen, welche alle bei der Darstellung durch mehrstimmigen Gesang in Betracht kommenden Momente als gleichberechtigt ansah und zu einer künstlerischen Einheit verschmolz. Aber daneben merkt man, und je tiefer in das 16. Jahrhundert hinein, desto mehr, dass die Komponisten auch von andren Dingen bewegt werden; sie haben eigentümliche und neue Gedanken, welche dem alten Kunstideal nicht mehr homogen sind. So spielt sich im Madrigal der Uebergang von der ältern musikalischen Anschauung zur neuern, wenigstens in seinen Anfängen ab. Und eine Gesamtdarstellung der Geschichte des Madrigals müsste wohl von diesem Gesichtspunkte ausgehen. Zu einer solchen Arbeit sind aber bisher noch zu wenig Vorstudien gemacht. Die Entwicklung des Madrigals ist ein fast noch unbebautes Feld. Auch liegen die Madrigale, die im 16. und 17. Jahrhundert so zahlreich komponiert wurden, zur Zeit noch in den Bibliotheken vergraben und sind durch neuere Ausgaben noch nicht allgemein zugänglich gemacht.

Das erste gedruckte Werk Palestrinas erschien 1554, ein Band Messen. Schon im folgenden Jahre veröffentlichte er ein Buch vierstimmiger, weltlicher Madrigale. Die andern Bücher Madrigale wurden in folgender Reihenfolge herausgegeben: der erste Band fünfstimmiger, geistlicher 1581, der zweite Band vierstimmiger, weltlicher 1584, der zweite Band fünfstimmiger, geistlicher, 1594. Abgesehen also von dem ersten Buch, sind die Madrigale Palestrinas ziemlich spät veröffentlicht worden, namentlich der zweite Band der geistlichen gehört zu seinen letzten Publikationen.



Diese Werke können nun von einem zweifachen Gesichtspunkte aus betrachtet werden, entweder im Verhältniss zu den Madrigalen anderer Komponisten — in diesem Falle lautete das Problem: welche Stellung nimmt Palestrina innerhalb der Entwicklung des Madrigals ein? — oder für sich allein, — und dann würde unsere Aufgabe sein eine Darlegung des Stiles dieser Kompositionen. Obwohl nun ersteres Problem das interessantere ist, so mussten wir dennoch von demselben Abstand nehmen, weil, wie eben bemerkt, unsere Kenntniss von der Entwicklung des Madrigals eine nur lückenhafte ist. Vielmehr deuteten wir schon durch den Titel unserer Abhandlung an, dass wir die stilistischen Merkmale von Palestrinas weltlichen Werken zum Gegenstand unserer Untersuchung machen wollten. Nicht in Betracht kommen also die geistlichen Madrigale; ausserdem haben wir die Madrigale des dritten (Haberlschen) Buches ausgeschlossen und zwar aus verschiedenen Gründen: erstlich wird der noch zu veröffentlichende dreissigste Band von Palestrinas Werken, wie gesagt, einige Madrigale nachtragen, so dass wir also jetzt auf keinen Fall vollständig sein könnten. Für unsern Zweck können sodann auch nur solche Madrigale in Betracht kommen, deren Echtheit nicht erst zu beweisen ist. Endlich gedenken wir in einer spätern Schrift die gesammten Madrigale des Palestrina, auch seine geistlichen, zu behandeln. Gegenwärtige Untersuchung will daher nur als Vorläuferin einer umfassenderen Arbeit angesehen sein.

Um aber die Madrigale unseres Komponisten recht zu verstehen, bedarf es noch einiger Worte über seine kirchlichen Kompositionen.

Der Höhepunkt der rein vokalen Kunst fällt in



das 16. Jahrhundert; ihre höchsten Triumphe feiert sie in Italien und grade an den Namen des Palestrina ist diese höchste Entwicklung geknüpft. Auf ihn lenkt alles Vorangegangene hin, und mit ihm ist die Entwicklung abgeschlossen. Palestrina bedeutet die Vollendung der rein vokalen Musik, derjenigen Musikgattung, die ihre Eigentümlichkeiten und Darstellungsmittel nur aus der Natur des Gesanges schöpft. Sein Gegenbild in dieser Beziehung ist vielleicht Bach, der mit Palestrina manche Berührungspunkte hat, dessen Kunst aber keine rein vokale, sondern eine mehr instrumental-vokale ist, in der auch die Gesangsmelodien unter instrumentalem Einfluss stehen.

Der Stil Palestrinas, der klassische Vokalstil, zu dessen Betrachtung wir uns nunmehr wenden wollen, ist wie jeder Stil nicht ein Einzelnes, sondern ein fest in sich gefügtes Ganze, wo das Eine das Andre bedingt und ohne Schaden für den Organismus des Ganzen von dem Andern nicht getrennt werden darf. Dies hat ja auch die weitere Entwicklung gezeigt, welche nach und nach die einzelnen Elemente dieser Kunst über den Haufen warf, so allmählich das ganze Kunstideal zerstörte und an seine Stelle ein andres setzte. Wenn wir dennoch von Einzelheiten sprechen, so ist dabei immer im Auge zu behalten, dass alle diese Dinge in das rechte Licht treten erst durch ihre wechselseitige Wirkung mit- und aufeinander.

Der bestimmende Faktor der Musik des 16. Jahrhunderts ist also ihre Eigenschaft, eine rein vokale Kunst zu sein. Selbstständige Instrumentalmusik gab es damals noch nicht, wenigstens nicht eine solche, die der vokalen Kunst als ebenbürtig hätte gegenüber gestellt werden können. Seit der Zeit nun, wo die in-



strumentale Kunst sich entwickelte, ist auch die rein vokale Kunst immer mehr von jener ins Schlepptau genommen worden, und eine Menge von Ausdrucksmitteln, welche von Hause aus instrumentaler Natur sind, und die auf dem Boden der unverfälschten Gesangsmusik nie hätten entstehen können, haben sich in die vokale Musik hineingedrängt, nicht selten zu ihrem Schaden. So erklärt sich auch, dass das Gefühl für reine Gesangsmusik, das Verständniss für das, was man der menschlichen Stimme zutrauen darf, immer mehr abhanden gekommen ist.

Versuchen wir nunmehr in kurzen Zügen diese vokale Kunst zu zeichnen, die in ihrer reinsten Gestalt in Palestrinas Werken zum Ausdruck kommt. Wir beginnen mit dem

1. Tonsystem. Die immense Bedeutung des Tonsystems für die ganze musikalische Anschauung sollte man sich bei der Beurteilung von Kunstwerken aus längst vergangenen Zeiten besonders gegenwärtig halten. Grade das Tonsystem, die Stellung der einzelnen Töne innerhalb desselben und ihre Beziehungen zu einander sind der Grund dafür, dass wir die elementaren Tonempfindungen verknüpfen zu grössern musikalischen Vorstellungen und auf diese Weise eine Reihe von Tönen oder Tonkomplexen als zusammengehörig auffassen. Das Tonsystem ist die nothwendige Voraussetzung des musikalischen Denkens, es ist das Allgemeine, welches uns das Verständniss eröffnet für die einzelnen Kunstwerke.

Unser heutiges Tonsystem kennt nur zwei Tonarten, Dur und Moll, die aber auf alle Tonstufen des Tonsystems transponiert werden können. Ihr Charakter resultiert aus den Beziehungen der Töne der



Tonleiter zum Grundton, welcher ja die einheitliche Zusammenfassung des ganzen Tonmaterials der Tonart ermöglicht.

Ein andres Tonsystem hat die Zeit des Palestrina, sie kennt sechs Tonarten; ausser denen, die wir heute Dur und Moll nennen, giebt es damals vier andre, welche die Töne d e f g als Grundton haben.

Jedes Tonsystem bedeutet im Vergleich zu einem andren trotz der Gemeinschaft desselben elementaren Materials dennoch eine besondere musikalische Welt für sich. So erklärt sich auch der eigentümliche Eindruck, den Kunstwerke jener Zeit auf uns machen.

2. Die Melodik des 16. Jahrhunderts verwendet nur solche Intervalle zum Bau der Melodie, welche von dem Gehör leicht aufgefasst und von der menschlichen Stimme daher mit Sicherheit wiedergegeben werden können. Ausgeschlossen sind alle schwer zu intonierenden Intervalle, die Septimen, verminderte Quint und übermässige Quart, auch die grosse Sext, welche häufig etwas weichlich klingt. Oktav und kleine Sext werden fast nur aufsteigend benutzt, weil sie, namentlich die kleine Sext, absteigend nicht leicht zu treffen sind. Grössere Intervalle als die Oktave kommen überhaupt nicht in Betracht. Zur Melodie verbunden werden diese Intervalle nun in der Weise, dass immer möglichste Abwechslung herrscht. Grosse Sprünge hintereinander gehören zu den Seltenheiten; jeder Takt enthält neue melodische Gestaltungen; sequenzenartige Bildungen, wie sie die neuere Musik liebt und worin, wenn man will, ein grosser Reiz derselben liegt, begegnen uns bei dem reifen Palestrina nicht mehr allzuhäufig. Der Umfang der Melodien richtet sich nach der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme: der



normale Umfang einer Stimme, etwa eine Oktav und vier Töne, wird nicht überschritten.

Was aber das Innerlichere der Melodie angeht, so ist es schwer, mit Worten zu sagen, was eigentlich nur der Eindruck klar machen kann. Hierbei lässt sich Melodisches von Rhythmischem nicht trennen, denn ein guter Teil der Wirkung einer Melodie als solcher beruht auf ihrer rhythmischen Beschaffenheit. Vom ersten Ton an ergreifen uns Palestrinas Melodien durch ihren melodischen und rhythmischen Schwung, der uns ununterbrochen zu einem Höhepunkte hinführt, von dem aus die Bewegung ihrem Ende sich zuneigt. Jene Melodien sind wie schön geschwungene Linien, die durch ihr Ebenmass, durch die Verhältnismässigkeit ihrer Teile auf uns den Eindruck einer durch keine Leidenschaft getrüben Einheitlichkeit machen. Kein Ton drängt sich vor den andern, alle wirken als Bestandteile einer in sich geschlossenen und zusammenhängenden Entwicklung. Selten greift Palestrina aus den höchsten Tonregionen in die Tiefen, um durch überraschende Tonverbindungen unser Interesse zu reizen. Aufregend zu sein, liegt der Melodik Palestrinas fern; klare, ruhige Schönheit, Mass und Ebenmass bestimmen den Ausdruck.

3. Ueber die Rhythmik ist hiernach nicht mehr viel zu sagen. Ausgeschlossen sind schwieriger aufzufassende und auszuführende Rhythmen, wie man sie z. B. mit dem mechanischen Hülfsmittel des Instrumentes hervorbringen kann. Trotz ihrer Einfachheit folgen die rhythmischen Gestalten in fortwährender Mannigfaltigkeit, ohne dass eine Stockung, ein rhythmischer Stoss stattfindet. In den spätern Werken des Palestrina gehören auch rhythmische Sequenzen zu den Seltenheiten.



4. Harmonik. Zum Wesen der neueren Musik gehört eine gewisse Verwandtschaft der benachbarten Zusammenklänge. Diese akkordische Auffassung der Zusammenklänge ist ein Ergebnis der musikalischen Bestrebungen seit dem 17. Jahrhundert, hervorgegangen aus dem Bedürfnis, eine Melodie zu begleiten. Für die frühere Zeit sind die Zusammenklänge nur Resultate von gleichzeitig erklingenden Melodien. Im 16. Jahrhundert empfindet man ein mehrstimmiges Kunstwerk als ein Zusammenklingen verschiedener Melodien, von denen jede gerade so viel zu bedeuten hat, wie die andere.

5. Bau und Gliederung. Es ist eine der für die neuere Musik wesentlichen Eigentümlichkeiten, dass sie gern eine Stimme, die oberste, als Hauptstimme auffasst und die anderen nur insoweit gelten lässt, als sie den musikalischen Inhalt jener Stimme erklären, verdeutlichen und modifizieren. Bei Palestrina und seinen Zeitgenossen ist jede Stimme Hauptstimme. Seit der Zeit, wo die Mehrstimmigkeit in die Welt trat, ist bis zu Palestrina hin und weiter das Prinzip der Selbstständigkeit der Melodien geltend gewesen, und gerade er hat es zur höchsten Blüte emporgehoben. Bei Palestrina ist jede Stimme selbstständig funktionierendes Organ. Dass er der Oberstimme keine grössere Bedeutung beilegt als den anderen, beweist eklatant z. B. seine Bemerkung bezüglich des zweiten Buches seiner Litaneien (cf. P.-A. XXVI, Vorrede pag. 1): *ternis et quaternis vocibus, si relinquatur superior pars*, also das grade Gegenteil von unserer Auffassung der Oberstimme als dominierender Stimme.

Mit der Selbstständigkeit der Stimmen ist aber ein anderes unzertrennlich verbunden; denn es ist nur



natürlich, dass ebenso wie alle Stimmen denselben Text singen, auch allen Stimmen Gelegenheit gegeben wird, dieselbe Melodie vorzutragen. Das kann nun nicht gleichzeitig, sondern muss nacheinander geschehen. Dies ist der Sinn des Kunstmittels der Nachahmung.

Aus der Verbindung dieser beiden Momente, der Selbstständigkeit der Stimmen und der Nachahmung ergibt sich die Gliederung und der Bau dieser Kunstwerke von selbst. Die einzelnen Gedanken des Textes werden nacheinander von den Stimmen zum Ausdruck gebracht. Diese entwickeln sich jede für sich und haben Anfang, Schluss und melodische Höhepunkte zu verschiedenen Zeiten. So entsteht ein Stimmengewebe, ein rastlos sich fortbewegender und kunstvoll sich verschlingender Organismus.

Schliessen wir diese kurze Charakteristik mit einigen Worten über den

6. Gesamteindruck, den Kompositionen jener Zeit auf uns machen. Da jede Stimme ihre Sonderexistenz führt, so muss in jedem Augenblicke eine Rücksichtnahme der einzelnen Stimmen auf einander stattfinden. Wollte man z. B. eine Stimme besonders herausheben, so würden die andern ganz von selbst heruntergedrückt, in ihrem Rechte geschädigt. Was auf diese Weise an Gewalt des Ausdruckes verloren geht, ersetzt die höchste künstlerische Zweckmässigkeit, die ungemein grosse Rücksichtnahme aller einzelnen Faktoren auf einander und auf das Ganze, die wunderbare organische Durchbildung.

---



## Die weltlichen Madrigale des Palestrina.

Bei der Untersuchung des Stiles dieser Kompositionen, zu der wir uns nun anschicken, wird es zweckmässig sein, die einzelnen Madrigale nicht nacheinander einer Besprechung zu unterziehen, sondern alles dasjenige, was uns in ihnen auffallend erscheint, nach grossen Gesichtspunkten zu ordnen.

### KAPITEL I.

#### Die Texte der Madrigale und ihre metrische Beschaffenheit.

Was die Dichter der damaligen Zeit als Madrigal bezeichnen, ist eine in ihrem Bau ausserordentlich freie poetische Form. Die eine Strophe, aus der das Madrigal besteht, ist von beliebiger Länge; meist jedoch bewegt sich die Anzahl der Verse zwischen sechs und vierzehn. Diese sind bald länger, bald kürzer. Ebenso mannigfaltig ist die Reimstellung. In dieser Ungebundenheit beruht das Wesen des Madrigals. Man könnte es also ein Mittelding zwischen Prosa und Poesie nennen. Meist ist die Liebe sein Inhalt, die erhörte wie die verschmähte. Häufig begegnen uns auch Beschreibungen und Naturschilderungen. Der Dichter lässt die Natur auf sich wirken und ergiesst sich in Betrachtungen über sein Verhältniss zu derselben. Immer aber will er geistreich sein; auf Schritt und Tritt bringt er Bilder, auch Gegensätze, ja Paradoxe sind nicht selten. Dies trifft auch bei unsern Madrigalen zu.

*Gaspari II, 76*



Der Name Madrigal bezeichnet aber auch eine musikalische Form, er wird übertragen auf die musikalische Wiedergabe dieser Gedichte. Beide Bedeutungen decken sich aber nicht, die Kompositionsart, die man «madrigalisch» nannte, wurde auch angewendet bei Texten, die nicht Madrigale sind. Noch andere Gedichte, wie Balladen, Canzonen u. s. w. wurden in dieser Weise komponiert. Dies ist der Fall auch bei den Madrigalen des Palestrina. Sämtliche aus Petrarca genommenen Texte gehören andern Dichtungsformen an. Unter diesen ist eine Ballata Madr. II, 16, ein Sonett I, 14. Strophen von Canzonen sind M. I, 2 und II, 12, solche von Sestinen M. I, 1, 7 und 8. Sogar eine ganze Sestine hat Palestrina benutzt I, 23. Hingegen hat er kein einziges der vier Madrigale des Petrarca komponiert. Nebenbei bemerkt kommt es sogar vor, dass Komponisten Bruchstücke aus einer Strophe herausgreifen. So hat Orlandus Lassus aus den V. 5 bis 8 des 85. Sonetts des Petrarca in vita di Madonna Laura : Amor, fortuna e la mia mente schiva ein Madrigal gemacht. (Cf. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit etc. Beilage 30, S. 34.) Palestrina hat das ganze Sonett in zwei Teilen komponiert, V. 1—8 und 9—14.

Es mag hier der Ort sein für einige allgemeinere Bemerkungen über den italienischen Vers, soweit derselbe für uns in Betracht kommt. Gewisse Eigentümlichkeiten des Verses mussten nämlich unter Umständen von Bedeutung sein bei der musikalischen Behandlung.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wir schliessen uns dabei an die Resultate der neuern Forschung über diesen Gegenstand an; cf. namentlich die Abhandlung von Wilh. Meyer: Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung. Abhandl. der Münch. Akad. 1885.



Der Vers der alten Griechen und Römer ist quantifizierend, d. h. er wägt lange und kurze Silben ab. Massgebend für die Betonung des Verses ist also nicht der Wortaccent, sondern die Quantität der Silben. Anders geartet ist der accentuierende Vers, wie er in der deutschen Dichtung des Mittelalters zur Anwendung kam. Bei diesem findet ein regelmässiger Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben statt. Der romanische Vers dagegen (also auch der italienische) ist weder quantifizierend noch accentuierend. Mit der Entwicklung der romanischen Sprachen aus der lateinischen hängt es zusammen, dass im Romanischen das Prinzip der Silbenzählung zur Geltung gekommen ist. Die einzelnen Verse enthalten eine gewisse Anzahl von Silben. Man spricht darum von Elfsilblern u. s. w. Die Betonung dieser Verse richtet sich nicht nach der Länge und Kürze der Silben, sondern ist dieselbe, wie in der gewöhnlichen Sprache.

Es wäre also verkehrt, wenn man im Allgemeinen wenigstens bei italienischen Versen, wie denen des Madrigals, von Trochäen etc. sprechen wollte. Solche Verhältnisse kennt der romanische Vers nicht d. h. er legt auf sie kein Gewicht. Der Tonfall ergibt sich aus der Accentuation der einzelnen Worte, wodurch dieser Versbau ausserordentlicher Mannigfaltigkeit fähig wird. Nur am Versschluss kommt noch das accentuierende Moment zur Geltung. Dort kann man bemerken, dass der Dichter an die Stellen, die in der accentuierenden Poesie den Ton haben würden, auch den Wortton setzt. Da scheint sich also das Gefühl für Versfüsse erhalten zu haben. Innerhalb des Verses herrscht das accentuierende Prinzip nicht. Jedoch



werden wir auch diese Behauptung in etwa wenigstens später noch zu beschränken haben.

Suchen wir diese Ausführungen an der Hand unserer Madrigale zu erweitern. In den meisten Fällen trifft hier der Wortaccent solche Stellen im Verse, die betont sein müssten, falls das accentuierende Gesetz Geltung hätte. Aber auch das Gegenteil ist nicht selten. Sehr häufig fällt der Wortaccent auf solche Stellen, die in accentuierender Poesie unbetont sein müssten. Beispiele anzuführen, können wir an dieser Stelle unterlassen, da alle diese Dinge uns noch einmal beschäftigen werden.

Was dagegen das Versende betrifft, so fällt auch bei unsern Texten der Wortaccent ausnahmslos auf solche Stellen, die auch nach dem accentuierenden Prinzip betont sein müssten. Betont ist also im Elfsilbler die zehnte, im Siebensilbler die sechste Silbe.

Die einzigen in unsern Madrigalen vorkommenden Versarten sind die beiden eben genannten, der Elfsilbler und Siebensilbler, der Endecasyllabo und der Settenario, die ja überhaupt die in der italienischen Poesie am häufigsten verwendeten sind. Nur ein einziges Mal kommt auch der Fünfsilbler vor. (Mad. II, 2, V. 3 *amanti udite.*)<sup>1</sup> In der Verbindung dieser Verse mit einander herrscht die grösste Mannigfaltigkeit. Einmal besteht ein Gedicht aus lauter Endecasyllaben (Buch I, 1, 7, 8, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23. Buch II, 10, 13),

---

<sup>1</sup> Vielleicht gehört hierher auch noch II, 5, 2 *Ma lontananza*. Es wird nämlich richtiger sein, den zweiten Vers in der Textangabe Haberls (pag. XIV) in zwei Verse zu zerlegen: *mortal è ogni dolore* und *ma lontananza*. Auf diese Weise wird einerseits statt des «dolor» die Form «dolore», die der Komponist offenbar vor sich hatte (cf. S. 80, 4, 2), andererseits auch der Reim zu V. 1 wiederhergestellt.



das andremal folgen sich Endecasyllaben und Settenarien bunt durcheinander. Ein Madrigal aus lauter Settenarien bestehend kommt nicht vor.

Aehnlich verhält es sich mit dem Reim. In einigen Gedichten findet er sich überhaupt nicht (Buch I, 1, 7, 8, 21). Bald reimen Endecasyllaben und Settenarien mit sich selbst, bald auch einer mit dem andern. Für letztern Fall mögen hier einige Beispiele folgen: Buch I, 3, V. 6 (End.) und 7 (Sett.), ebenso V. 8 und 9. I, 5, V. 6 (End.) und 7 (Sett.). I, 11, V. 3 (End.) und 4 (Sett.), ebenso V. 11 und 12. I, 12, V. 2 (Sett.) und 4 (End.).<sup>1</sup> Ferner I, 17, V. 4 (End.) und 5 (Sett.), ebenso V. 6 und 7. Aus dem zweiten Buch führe ich an: M. 1, V. 2 (Sett.) und 3 (End.); ebenso V. 5 und 6. M. 4 V. 2 (End.) und 3 (Sett.); ebenso V. 4 und 5, 6 und 7. M. 6, V. 6 (End.) und 7 (Sett.); M. 9, V. 6 (End.) und 7 (Sett.); M. 12, V. 8 (End.) und 9 (Sett.), ebenso V. 12 und 13. M. 15, V. 2 (End.) und V. 3 (Sett.), auch V. 6 und 7. M. 20, V. 4 (End.) und 5 (Sett.). Wir werden sehen, wie auch diese Eigentümlichkeit des Reimes unter Umständen von Bedeutung wurde für die musikalische Komposition.

## KAPITEL II.

### Musikalische Behandlung der Verse.

Zu den erwähnten Eigenheiten des Verses musste der Komponist unter allen Umständen Stellung nehmen. Jeder, der sich mit der Musik des Mit-

---

<sup>1</sup> Haberl hat pag. XII die Verse falsch zusammengestellt. V. 2 muss lauten: Giovinetta mi prese, V. 3: ne le sue braccia e dentr' a suoi pensicri. Beweis dafür ist der Reim. Auch hätte der Vers sonst 12 Silben.



*man!*  
telalters beschäftigt hat, weiss, dass auch damals ein Unterschied zwischen guten und schlechten Taktteilen gemacht wurde. Auch in ihr findet ein regelmässiger Wechsel zwischen betonten und unbetonten Taktteilen statt. Dass die Alten diesen Unterschied machten, beweist ihre Behandlung der Dissonanzen. Zu den Mitteln, eine Silbe einer anderen gegenüber hervorzuheben, rechnen wir auch die Syncope. Aus der Art und Weise nun, wie der Komponist die musikalischen Betonungsverhältnisse zu den durch den Wortton sich ergebenden in Beziehung treten lässt, können wir erkennen, welche Wirkung solche Verse auf Palestrina machten. Eine ausserordentlich interessante und wohl auch für spezifisch metrische Dinge sehr ergiebige Aufgabe würde es sein, die Frage, die wir uns hier bezüglich des Palestrina stellen, auf die anderen Madrigalisten auszudehnen, zu untersuchen, ob und in wiefern die Komponisten jener Zeit sich von metrischen Rücksichten leiten liessen. Diese Aufgabe muss einer Geschichte des Madrigals vorbehalten bleiben.

In den meisten Fällen — das ist das Ergebnis unserer Untersuchung — folgt Palestrina der Wortbetonung: Wort- und musikalischer Accent fallen zusammen. Beweise dafür anzugeben ist überflüssig, sie finden sich auf jeder Seite und in fast jedem Takte.

Diese Uebereinstimmung von musikalischem und Wortaccent findet sich jedoch sehr häufig auch dort, wo Wort- und metrischer Accent, falls wir accentuirende Verse annehmen würden, nicht zusammenfallen. Als Beispiel führen wir an:



BUCH I.

| Mad, Vers | Seite | System | betont Paestrina:      | beim accentuirenden Vers<br>müsste betont werden : |
|-----------|-------|--------|------------------------|----------------------------------------------------|
| 2 4       | 3     | 4      | ánima                  | aníma                                              |
| id. 9     | 4     | 3      | feróce                 | férocé                                             |
| 3 1       | 5     | 1      | lágrime                | lagríme                                            |
| id. 2     | id.   | 2      | cáldi                  | caldí                                              |
| 4 3       | 7     | 4      | ch' érano              | ch' eráno                                          |
| id. 4     | 8     | 1      | Mórté che tú           | Morté, che tú                                      |
| 10 2      | 21    | 1      | se pietá manca         | se piéta manca                                     |
| id. 3     | id.   | 2      | crésc' orgóglio        | cresc' órgoglió                                    |
| id. 5     | 22    | 1      | ch' albérghi           | ch' álberghí                                       |
| 11 3      | 24    | 2      | Má mirácol             | Ma míracól                                         |
| id. 7     | 25    | 2      | Dúnque a tánta         | Dunque á tantá                                     |
| id. 12    | 26    | 1      | l'ánima                | l'aníma                                            |
| 12 2      | 26    | 4      | Giovinétta             | Giovínettá                                         |
| id. 4     | 27    | 2      | tútto s'accése         | tuttó s'accése                                     |
| 13 4      | 29    | 3      | bráma                  | bramá                                              |
| id. 6     | 30    | 1      | l'última               | l'última                                           |
| 14a 7     | 32    | 3      | é cosi in péna         | e cósi in péna                                     |
| 14b 1     | 33    | 2      | tórnino                | torníno                                            |
| 15 6      | 36    | 1      | Réndimi                | Rendími                                            |
| id. id.   | id.   | id.    | libera                 | libéra                                             |
| 16 1      | 37    | 1      | Gítene                 | Giténe                                             |
| 17 8      | 41    | 2      | dátemi                 | datémi                                             |
| 21 3      | 48    | 3      | fia dinánzi            | fia dínanzí                                        |
| 22 5      | 50    | 4 ff.  | la divína ar-<br>monia | la dívina ár-<br>monia                             |
| 23b 3     | 55    | 2      | émpia sórte            | empiá sorté                                        |
| id. 5     | 56    | 1      | háí troncáto           | hai tróncató                                       |
| id. f 4   | 63    | 3      | déh serbáte            | deh sérbaté                                        |

o o o o

o . . o o

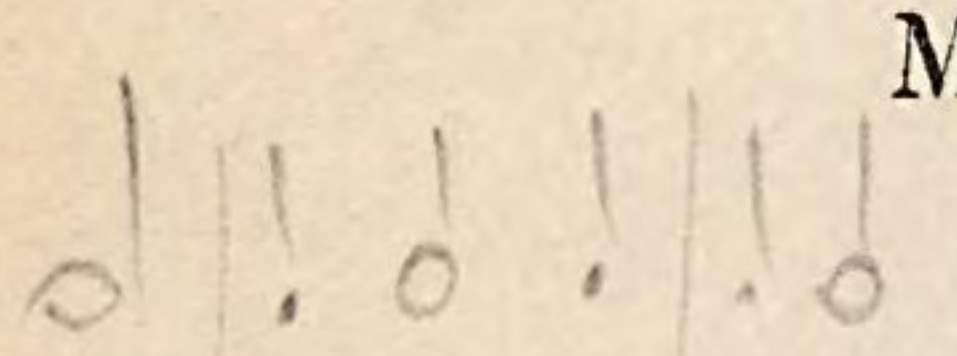
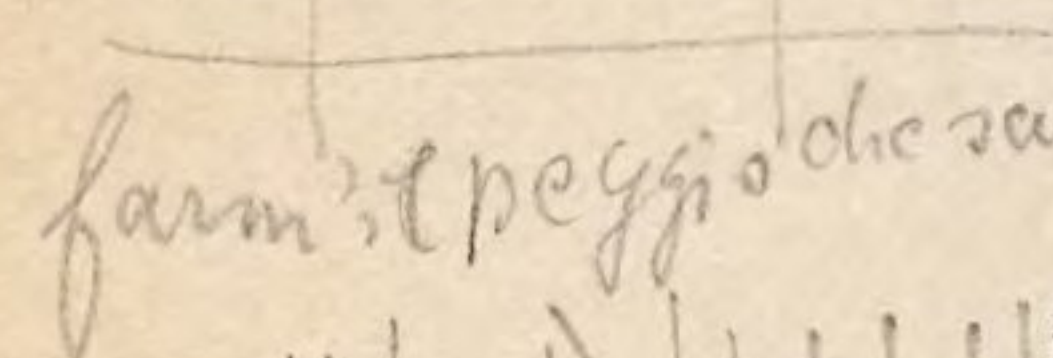
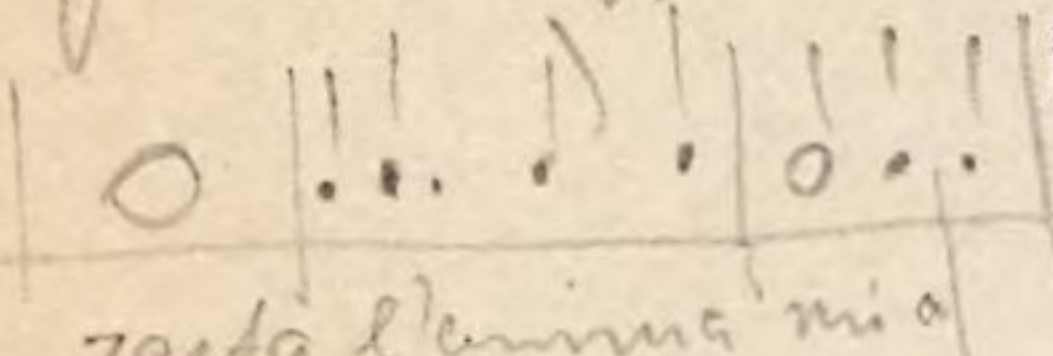
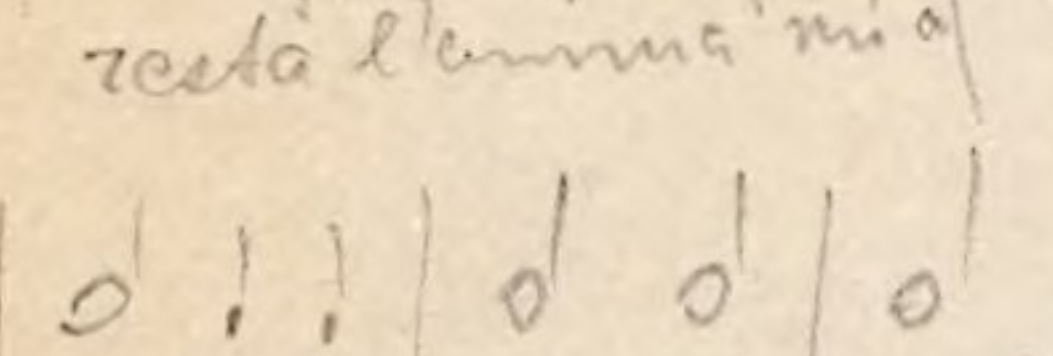
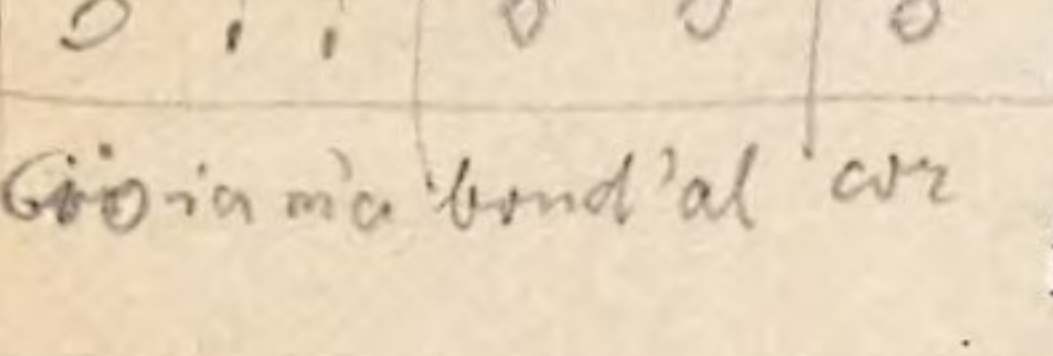
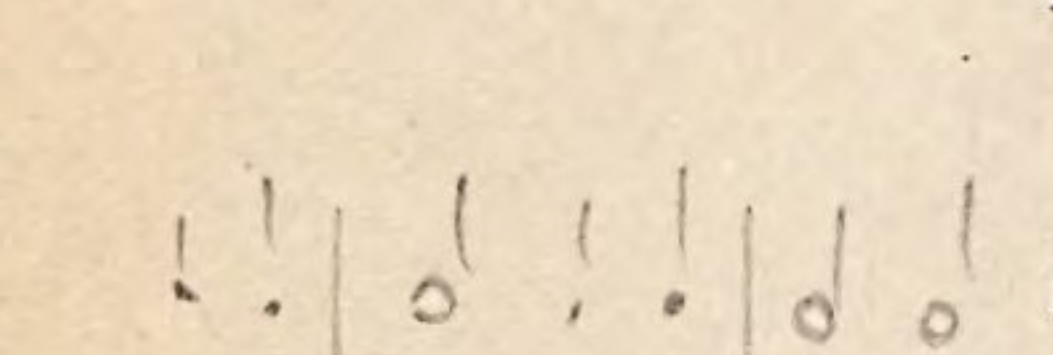
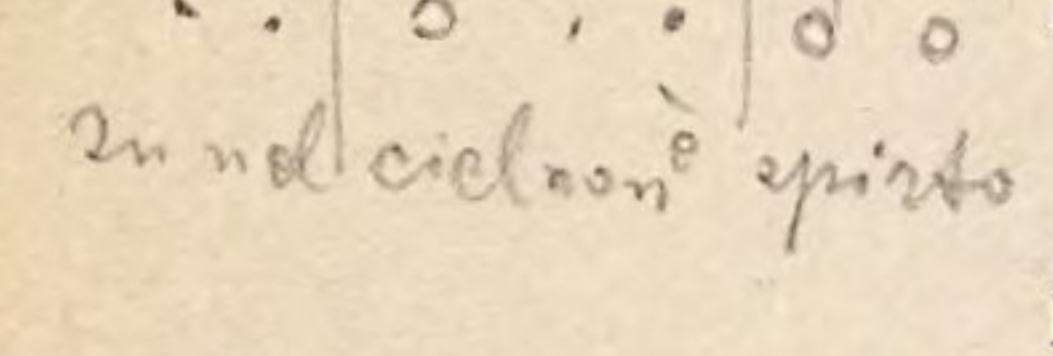
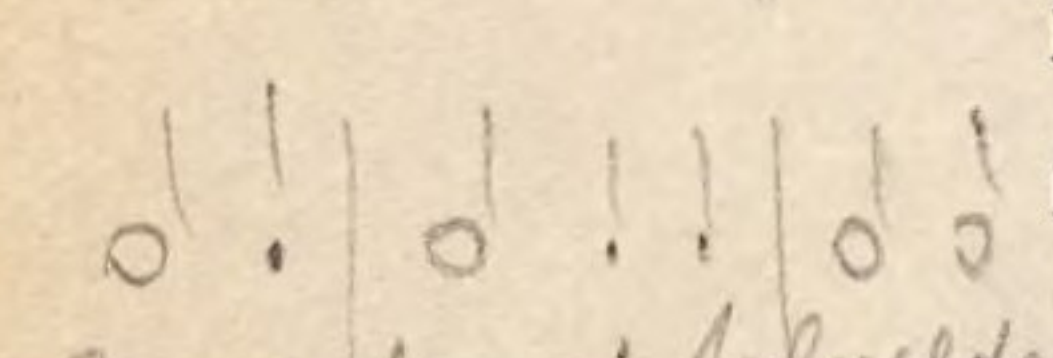
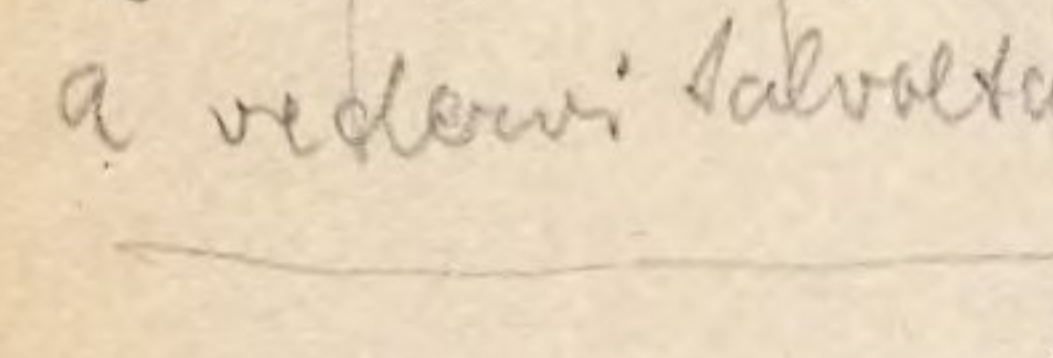
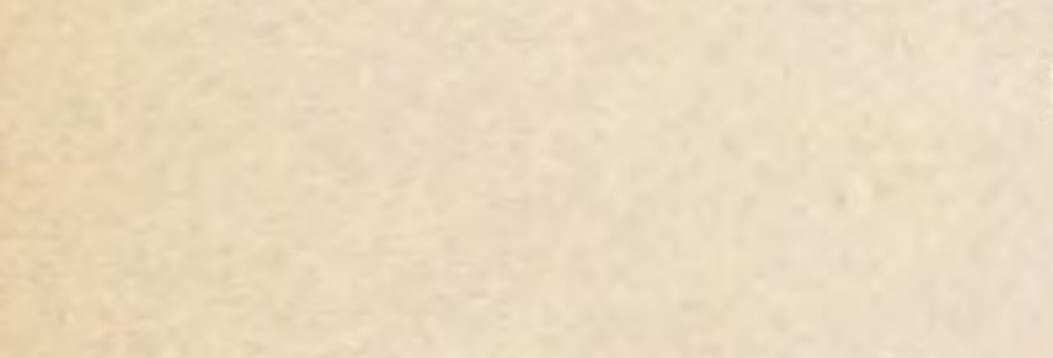
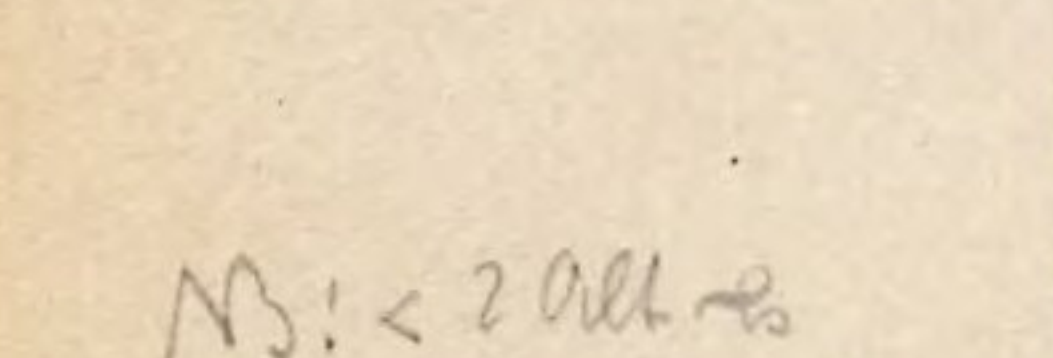
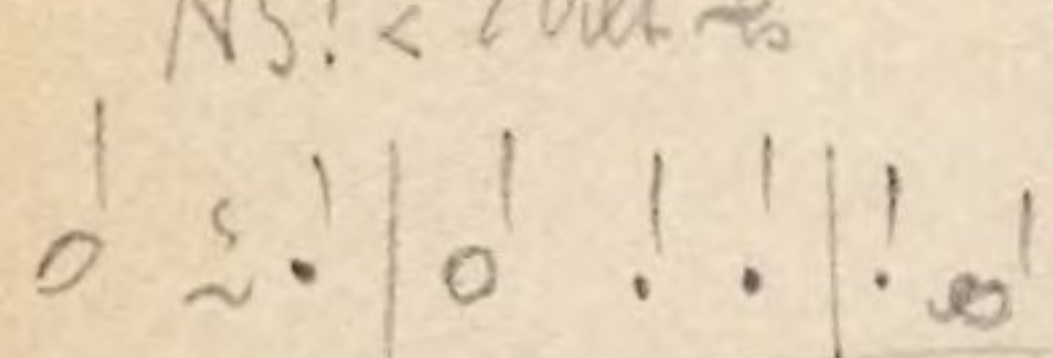
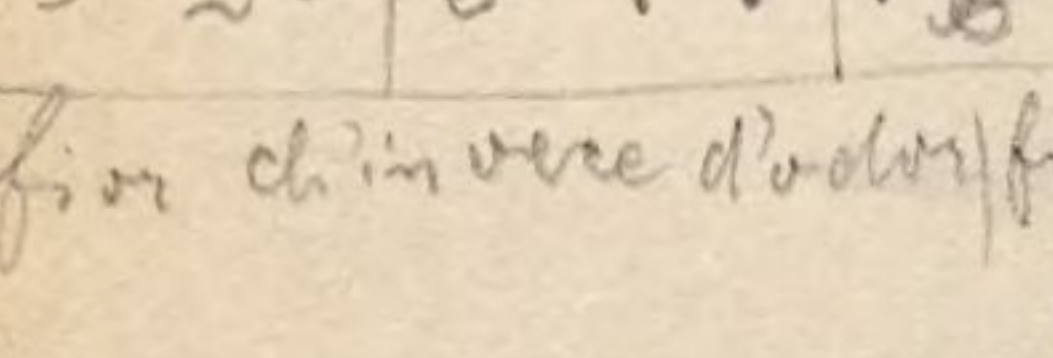
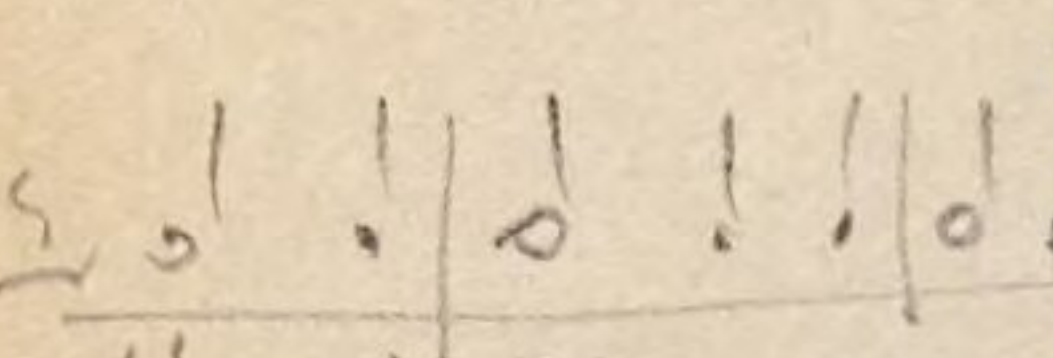
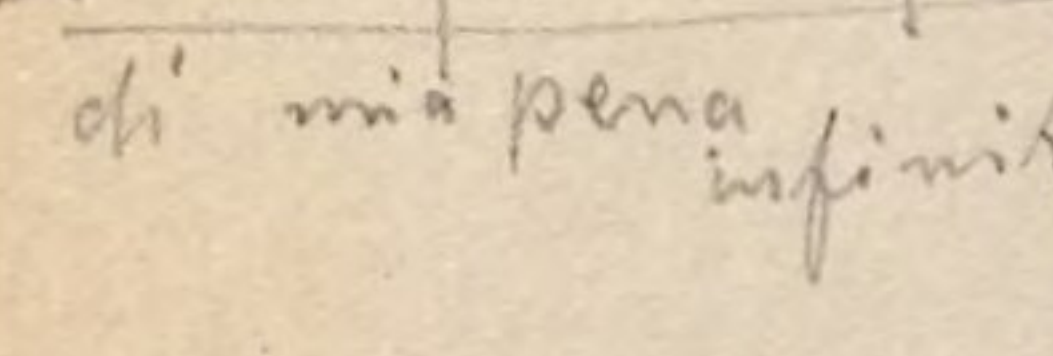
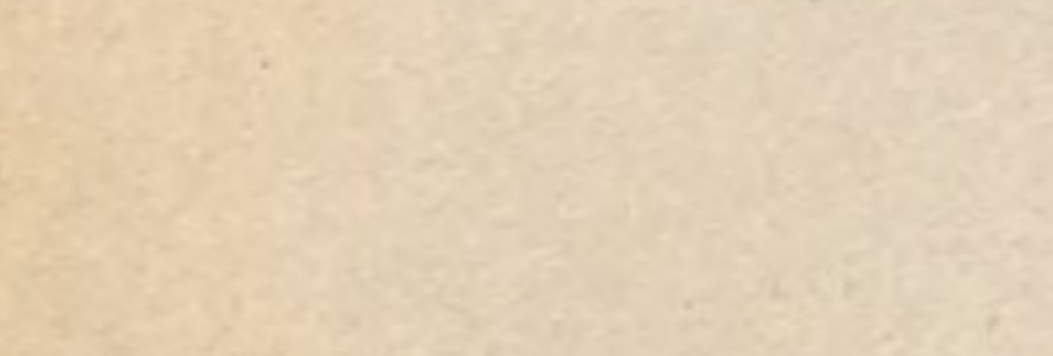
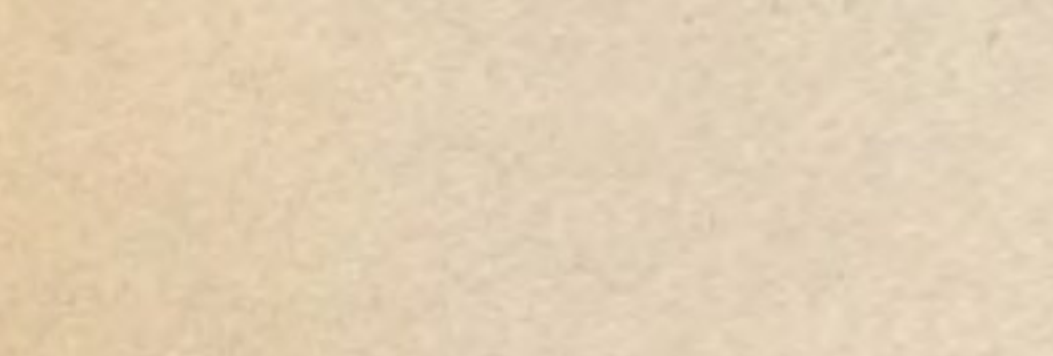
o . . o .

o . . o

o o o o o  
deh serba - te



BUCH II.

| Mad.                                                                               | Vers | Seite | System | betont Palestrina             | beim accentuirenden Vers<br>müsste betont werden |
|------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|--------|-------------------------------|--------------------------------------------------|
|   | 3    | 2     | 75     | 3 fárm' il péggio<br>che sái  | farm' il peggió<br>che sái                       |
|    | 4    | 1     | 77     | 4 Pártomi donna               | Partómi donna                                    |
|    | id.  | 4     | 78     | 2 résta l'ánima mia           | restá l'aníma mia                                |
|   | 5    | 1     | 80     | 3 Veraménte in<br>amore       | Verámente in<br>amore                            |
|  | 6    | 1     | 82     | 3 Gióia m' abbónd'<br>al cór  | Gioiám' abbónd'<br>al cor                        |
|  | id.  | 2     | 82     | id. tósto che la mia<br>diva  | tostó che la mia<br>diva                         |
|  | id.  | 4     | 83     | 4 su nel ciél                 | su nél ciél                                      |
|  | 7    | 2     | 85     | 2 liéta venír                 | lietá vníre                                      |
|  | id.  | 4     | 85     | 3 áltra grázia                | altrá graziá                                     |
|  | id.  | 6     | 86     | 2 a vedérvi talvólta          | a véderví talvólta                               |
|  | 8    | 5     | 88     | 3 di madónn'avev'<br>io       | di mádonn'<br>avev' io                           |
|  | id.  | 6     | id.    | 4 un sí dólce as-<br>coltármi | un sí dolce ás-<br>caltármi                      |
|  | 11   | 8     | 96     | 3 <del>deh</del> ben perché   | <del>deh</del> ben pérche                        |
|  | 12   | 11    | 99     | 2 ánima                       | aníma                                            |
|  | 13   | 4     | 101    | 1 lévano                      | leváno                                           |
|  | 14   | 4     | 103    | 3 fiór, ch' invéce<br>d'odór  | fior, ch' íncecé<br>d'odor                       |
|  | 15   | 1     | 105    | 2 Alla ríva                   | Allá rivá                                        |
|  | id.  | 4     | 106    | 1 sáziati                     | saziáti                                          |
|  | 16   | 7     | 108    | 3 cóntra mia vóglia           | contrámia vóglia                                 |
|  | 17   | 3     | 110    | 4 di mia péna in-<br>finita   | di mía pena ín-<br>finita                        |
|  | 19   | 8     | 116    | 2 con sí strána dol-<br>cezza | con sí straná<br>dolcezza                        |



| Mad. Vers | Seite | System | betont Palestrina:       | beim accentuierenden Vers<br>müsste betont werden: |
|-----------|-------|--------|--------------------------|----------------------------------------------------|
| 20 4      | 118   | 1      | non sapréi come<br>dirti | non sáprei come<br>dirti                           |
| 21 1      | 121   | 3      | lágrime                  | lagríme                                            |
| 23 4      | 125   | 1      | d' Isabélla Bo-<br>nélla | d' Isábellá Bo-<br>nélla                           |
| id. 5     | id.   | 2      | émule sue                | emúle sué                                          |
| 25 1      | 129   | 2      | árdo lúngi               | ardó lungí                                         |

In allen angezogenen Beispielen folgt Palestrina der Wortbetonung. Dagegen giebt es aber auch viele Stellen, wo der Komponist anders betont als nach Analogie der Wortbetonung, und zwar sind dies fast ausnahmslos solche Stellen im Vers, die wenn man accentuierende Verse lesen würde, zu betonen wären. In diesem Sinne erwähnen wir:

BUCH I.

| Mad. Vers | Seite | System | betont Palestrina:          | Wortton;                    |
|-----------|-------|--------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 5       | 2     | 2      | solá                        | sóla                        |
| 3 9       | 6     | 3      | giámmái                     | giammái                     |
| id. 11    | 7     | 1      | ne pér tempo<br>ávra fín    | ne per témpo<br>avrá fín    |
| 175! 4 2  | 7     | 4      | quel ché vid' ió            | qué! che vid' io            |
| id. id.   | id.   | id.    | di quegli occhí<br>si bélli | di quegli ócchi<br>si belli |
| id. 5     | 8     | 2      | tu ché l'acérba             | tú che l'acérba             |
| 173! 7 1  | 15    | 1      | Nessún vissé<br>giammái     | néssun vísse<br>giammái     |
| id. id.   | id.   | id.    | piu dí me lieto             | piú di me lieto             |
| 8 3       | 17    | 3      | incóminciár                 | incomínciár                 |



| Mad.     | Vers | Seite | System | betont Paestrina :     | Wortton ;              |
|----------|------|-------|--------|------------------------|------------------------|
| 10       | 7    | 22    | 3      | e lé pungénti          | e le pungénti          |
| 11       | 2    | 24    | 1      | ogní                   | ógni                   |
| 12       | 7    | 27    | 4      | comé                   | cóme                   |
| 16       | 2    | 37    | 2 u. 3 | lá cortése donna       | la cortése dónna       |
| id.      | 4    | 38    | 1      | saldá                  | sálda                  |
| 17       | 1    | 39    | 4      | Mentre á le dólce      | Méntre a le dólce      |
| 173! id. | 7    | 41    | 1      | spintá da lé quadrélla | spínta da le quadrélla |
| 22       | 11   | 51    | 4      | addólcir               | addolcír               |

BUCH II.

| Mad.     | Vers | Seite | System | betont Paestrina :       | Wortton ;                 |
|----------|------|-------|--------|--------------------------|---------------------------|
| 173! 1   | 3    | 71    | 2      | questí                   | quésti                    |
| 173! id. | 4    | id.   | 3      | comé                     | cóme                      |
| 3        | 5    | 76    | 1      | e dé miei mál spesi ánni | e de' miei mál spesi ánni |
| 5        | 4    | 81    | 1      | chi lá sua dónna         | chí la sua dónna          |
| id.      | 7    | id.   | 2      | ma quánd' eglí           | ma quand' égli            |
| 6        | 6    | 83    | 3      | questé dué               | quéste due                |
| 7        | 1    | 85    | 1      | quandó                   | quando                    |
| id.      | 8    | 86    | 4      | gl'occhi pien dí pietade | gl'occhi pién di pietade  |
| 9        | 5    | 91    | 1      | ch'avria parté           | ch'avria pártē            |
| id.      | 9    | id.   | 3      | per cámpagn' é per cólli | per campágn' e per colli  |
| 10       | 7    | 94    | 2      | peróche                  | peroché                   |
| 11       | 2    | 95    | 2      | l'altéra                 | l'áltera                  |
| 13       | 5    | 104   | 4      | or s'un bel fior         | ór s'un bel fiór          |

? però che  
?? -altéra



Soviel über die Wiedergabe der Betonungsverhältnisse innerhalb des Verses. Fassen wir unsere Ausführungen zusammen, so können wir sagen, dass die Art und Weise, wie der Komponist zu dem Verse Stellung genommen, uns ein neues Beweismittel dafür an die Hand giebt, dass in jener Zeit die Auffassung der Verse im Sinne accentuierender Poesie, wenn auch schon im Prinzip aufgegeben, aber doch noch nicht ganz geschwunden war. Wo Wort- und metrischer Accent auf dieselbe Silbe fallen, war es natürlich, dass Palestrina mit beiden die musikalische Betonung übereinstimmen liess. Wo aber der metrische Accent auf eine Silbe fällt, die keinen Wortton hat, schwankt er, wenn er auch zumeist dem Wortton sein Recht wahrt. Jedoch sind namentlich im ersten Buch die Fälle nicht selten, wo der Komponist den Wortaccent zu Gunsten des metrischen unbeachtet lässt.

*unabhängig von  
Handel von  
Händel u. f. d. m.*

Bezüglich des Schlusses der madrigalischen Verse bemerkten wir im vorigen Capitel, dass der Wortaccent immer dahin fällt, wo beim accentuierenden Vers der metrische Accent ruht. Betont ist also immer die vorletzte Silbe im Vers, die letzte hat keinen Ton. Wie verhält sich der Komponist dazu?

Erinnern wir uns zunächst einer Eigentümlichkeit der Schlussformel jener Komponisten. Diejenige Stimme, welche den aufwärtsgehenden Schluss macht, hat als vorletzten Ton meist einen solchen, der auf dem schlechten Taktteil steht. Der aufwärtsgehende Leiteton steht meist auf unbetonter Taktstelle. Daraus folgt, dass jene Stimme den Wortaccent — die vorletzte Silbe des Verses ist ja stets eine betonte — dann unberücksichtigt lässt, wenn diese Silbe nur diesen einen Ton den aufwärtsgehenden Leiteton hat. Den andern



Stimmen ist dabei die Möglichkeit gegeben, der Wortbetonung gerecht zu werden. Da es sich hier um bekannte Dinge handelt, so beschränken wir uns auf folgende Beispiele, bei denen also der Komponist der vorletzten Verssilbe in der einen Stimme das schlechte Taktteil gegeben hat.

BUCH I.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |                 |
|------|------|-------|--------|------|-----------------|
| 1    | 2    | 1     | 2      | 4    | Sopran : boschi |
| 2    | 2    | 3     | 2      | 5    | Tenor : morrei  |
| 3    | 4    | 5     | 4      | 6    | Alt : desti     |
| 5    | 5    | 11    | 2      | 3    | Alt : sospiro   |
| 17   | 6    | 40    | 4      | 5    | Alt : d'ella    |

BUCH II.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |                 |
|------|------|-------|--------|------|-----------------|
| 1    | 2    | 71    | 2      | 3    | Tenor : marmi   |
| id.  | 3    | id.   | 3      | 2    | Alt : carmi     |
| 9    | 3    | 90    | 4      | 4    | Alt : conforme  |
| id.  | 6    | 91    | 2      | 3    | Bass : dorme    |
| 13   | 8    | 102   | 3      | 4    | Alt : aura      |
| 14   | 4    | 103   | 4      | 3    | Sopran : ardore |

Sehr häufig aber hat die betreffende Stimme ausser dem Leiteton noch andere Töne oder ein Melisma, so dass also dennoch die vorletzte Silbe des Verses betont wird. Dieser Fall ist häufiger als der vorige. Auch hier mag der Hinweis auf einige Beispiele genügen.



BUCH I.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |                   |
|------|------|-------|--------|------|-------------------|
| 2    | 4    | 3     | 3      | Ende | Alt : re—i        |
| 4    | 1    | 7     | 3      | 5    | Tenor : sgom—bri  |
| 6    | 4    | 13    | 1      | Ende | Sopran : forna—ce |
| 9    | 2    | 19    | 2      | 4    | Tenor : sti—le    |
| 14 b | 2    | 33    | 2      | 1    | Sopran : avan—za  |

BUCH II.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |                  |
|------|------|-------|--------|------|------------------|
| 2    | 4    | 73    | 3      | 2    | Alt : ardi—te    |
| 4    | 8    | 79    | 2      | 6    | Tenor : morre—i  |
| 7    | 3    | 85    | 3      | 5    | Sopran : stel—le |
| 17   | 5    | 111   | 3      | 2    | Sopran : vedra—i |

In allen andern als der genannten Schlussbildung, also sowohl beim abwärts gehenden Leiteton, wie auch bei andern Wendungen offenbart sich das Bestreben, der vorletzten Silbe des Verses auch ihre musikalische Betonung zu geben, aufs deutlichste. Die Mittel dazu sind diejenigen, die wir schon als musikalische Betonungsmittel genannt haben, gute Taktteile und die Syncope. Gern erhält die betreffende Silbe auch noch mehr Töne und solche von längerer Zeitdauer als die übrigen, so dass dieselbe ganz besonders aus ihrer Umgebung heraustritt. Man vergleiche :



BUCH I.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |                                                      |
|------|------|-------|--------|------|------------------------------------------------------|
| 2    | 2    | 3     | 2      | 5    | morrei (ms. 2 <sup>te</sup> rebbj 5 <sup>te</sup> !) |
| 3    | 1    | 5     | 2      | 1    | questi                                               |
| id.  | 2    | 5     | 3      | 1    | ardenti                                              |
| 4    | 8    | 9     | 1      | 5    | rimasi                                               |
| 8    | 1    | 17    | 2      | 4    | l'aura                                               |
| 12   | 1    | 26    | 4      | 2    | volentieri                                           |
| 14 a | 3    | 31    | 3      | 5    | volta                                                |
| 23   | 2    | 52    | 4      | 5    | colli                                                |

BUCH II.

| Mad. | Vers | Seite | System | Takt |           |
|------|------|-------|--------|------|-----------|
| 3    | 1    | 75    | 2      | 3    | ormai     |
| id.  | 10   | 77    | 1      | 5    | guai      |
| 5    | 7    | 81    | 2      | 6    | assente   |
| 8    | 7    | 89    | 1      | 4    | lagnarmi  |
| 10   | 2    | 93    | 1      | 4    | servire   |
| 11   | 3    | 95    | 4      | 5    | morrei    |
| 14   | 5    | 104   | 2      | 4    | distrutto |
| 15   | 5    | 106   | 2      | 7    | rea       |
| 18   | 2    | 112   | 4      | 3    | nutrica   |

Diese Beispiele liessen sich leicht vervielfachen. In Betracht zu ziehen ist hier auch der Umstand, dass gegen Ende des Verses die Melodie überhaupt gern breiter, melismatischer wird. Jedoch lässt die Konsequenz, mit der namentlich im zweiten Buch die vorletzte Silbe musikalisch betont wird, keinem Zweifel Raum, dass wir hierin die bewusste Absicht des Komponisten zu sehen haben.



Die Eigentümlichkeit des madrigalischen Verses, dass seine letzte Silbe unbetont ist, war von Bedeutung für seine musikalische Gestaltung in sofern, als der Komponist die Melodien häufig mit einem kurzen Tone schliessen lässt, was in der mehrstimmigen Musik jener Zeit sicherlich nicht Regel ist. Wir führen zum Beweise nur solche Stellen an, wo der kurzen Note eine Pause folgt. Der andre Fall nämlich, dass der Schlusston einer Melodie auf gutem Taktteil verkürzt wird, damit der folgende schlechte Taktteil einen neuen Melodieabschnitt beginnen kann, ist in jener Zeit allgemein in Anwendung, bietet also nichts auffälliges.

BUCH I.

| Mad.  | Vers | Seite | System | Takt |                                   |
|-------|------|-------|--------|------|-----------------------------------|
| 3     | 6    | 6     | 2      | 3    | Sopran und Alt : <u>oscura</u>    |
| id.   | 11   | 7     | 1      | 6    | Tenor und Alt : <u>stanco</u>     |
| 4     | 5    | 8     | 3      | 3    | Alt : <u>ingombri</u>             |
| 9     | 7    | 20    | 2      | 1    | Alt und Bass : <u>suole</u>       |
| 11    | 11   | 26    | 1      | 3    | Sopran : <u>incensi</u>           |
| 12    | 3    | 27    | 2      | 1    | Sopran und Alt : <u>pensieri</u>  |
| id.   | 7    | 28    | 1      | 1    | Sopran : <u>cortese</u>           |
| 13    | 7    | 30    | 3      | 2    | Sopran : <u>amore</u>             |
| 14 a  | 2    | 31    | 3      | 1    | Tenor : <u>volta</u>              |
| id.   | 5    | 32    | 2      | 1    | Sopran : <u>priva</u>             |
| id. b | 2    | 33    | 3      | 3    | Sopran und Alt : <u>avanza</u>    |
| 15    | 7    | 36    | 3      | 3    | Sopran : <u>priva</u>             |
| 18    | 6    | 43    | 1      | 4    | Tenor : <u>da lei</u>             |
| 20    | 3    | 45    | 4      | 3    | Sopran : <u>smalto</u>            |
| 21    | 5    | 49    | 3      | 1    | Sopran und Alt : <u>ghiaccio</u>  |
| 22    | 4    | 50    | 4      | 5    | Sopran und Tenor : <u>mortali</u> |



BUCH II.

| Mad. | Vers     | Seite | System | Takt |                                                         |
|------|----------|-------|--------|------|---------------------------------------------------------|
| 2    | 5        | 74    | 1      | 7    | alle Stimmen : dire <i>7.76 2/4 3/4 7 alle 1/2 from</i> |
| 3    | 11       | 78    | 2      | 4    | Alt : giammai                                           |
| 4    | 3        | 78    | 2      |      | alle Stimmen : unita <i>7.76 2/4 3/4 7 1/2 more</i>     |
| 6    | 5        | 83    | 3      | 1    | Tenor : ventura                                         |
| 8    | 2        | 88    | 1      | 6    | Sopran und Alt : loco                                   |
| 9    | 12 u. 13 | 92    | 2      |      | alle Stimmen : fiamma und<br>dramma                     |
| 12   | 4        | 98    | 2      |      | alle Stimmen : riva                                     |
| 13   | 6        | 102   | 1      | 2    | Alt : fanno                                             |
| 16   | 11       | 109   | 2      | 4    | Tenor : siede                                           |
| 20   | 2        | 117   | 4      | 2    | Alt : aura                                              |
| 21   | 3        | 120   | 2      | 1    | Tenor : volto                                           |
| 22   | 9        | 124   | 1      | 1    | alle Stimmen : corta                                    |
| 25   | 3        | 129   | 4      | 4    | Tenor : poco                                            |
| id.  | 5        | 130   | 1      | 4    | Bass : mio                                              |

Die angeführten Thatsachen lassen keinen Zweifel darüber zu, dass Palestrina im Bau seiner Melodien sich durch den Vers durchaus beeinflussen lässt und dies sowohl im Innern der Melodien, als auch namentlich am Ende derselben. Die Worte sind ihm etwas ganz anderes in ihrer Gebundenheit durch den Vers, als wenn sie blosse Prosa wären. Neben dem Zwang, den jedes Wort durch seine Betonungsverhältnisse auf ihn ausübt, empfindet er auch — ob bewusst oder unbewusst, ist gleich — das Bedürfnis, gewisse Rücksichten gelten zu lassen, die sich daraus ergeben, dass die Worte zu Versen verbunden sind.

Hier wäre auch der Ort für einige Bemerkungen über die Elision. Da jedoch ihre Behandlung von



Seiten des Komponisten mit dem Bau und der Gliederung des Ganzen auf das innigste zusammenhängt, so versparen wir diesen Gegenstand auf das folgende Kapitel.

An zweiter Stelle ist zu handeln von dem Einfluss des Inhaltes der Verse, der Gedanken auf die Form der Melodien. Ein solcher macht sich in mehr wie einer Hinsicht geltend.

Zunächst kann man vorzüglich im zweiten Buch beobachten, dass Palestrina die Hauptsilben eines Gedankens, die betonten Silben derjenigen Worte, denen im Satz oder Gedanken das meiste Gewicht zukommt, besonders betont, indem er diese Hauptsilben nicht nur auf die guten Takteile legt, sondern ihnen geradezu einen längern Ton giebt und den um diese Silbe herum befindlichen unbetonten Silben einen kürzern. An und für sich ist das nichts Auffallendes. Ein Komponist wird immer die betonten Silben eines Gedankens durch musikalische Mittel hervorheben. Aber in dem gesagten Buche erscheint dies mit einer solchen Konsequenz durchgeführt, dass man hierbei eine bewusste Absicht wohl vermuten darf. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachte man:

| Mad. | Vers | Seite | System |                         |
|------|------|-------|--------|-------------------------|
| 1    | 7    | 71    | 1      | scriva und marni        |
| id.  | 7    | 72    | 1      | adorno                  |
| id.  | 8    | id.   | 2      | nasce                   |
| id.  | id.  | id.   | 3      | giorno                  |
| 2    | 2    | 73    | 1      | sguardo und beato       |
| id.  | 5    | 74    | 1      | dolce                   |
| 3    | 2    | 75    | 3      | farm' il peggio che sai |



| Mad. | Vers     | Seite | System |                                             |
|------|----------|-------|--------|---------------------------------------------|
| id.  | 4        | 76    | 1      | errori                                      |
| id.  | 10       | 77    | 1      | ben ne mal                                  |
| 4    | 1        | id.   | 4      | Partomi donna                               |
| id.  | 4        | 78    | 2      | resta l' anima mia                          |
| 5    | 1        | 80    | 3      | Veramente in amore                          |
| id.  | 8        | 81    | 3      | soccorso, speranza                          |
| 6    | 1        | 82    | 3      | Gioia m' abbond' al cor                     |
| id.  | 3        | 82    | 4      | ch' in un momento                           |
| id.  | id. u. 4 | 83    | 1      | aspro martiro, giacesse und<br>ritoglie     |
| id.  | 8        | 83    | 4      | su nel ciel                                 |
| id.  | 9        | 84    | 1      | cangiassi                                   |
| 7    | 2        | 85    | 2      | lieta venir tra l'altre donne<br>belle      |
| id.  | 4        | id.   | 4      | altra grazia da voi lasso non<br>voglio     |
| id.  | 5        | 86    | 1      | quando spinto                               |
| id.  | 6        | id.   | 2      | a vedervi talvolta                          |
| id.  | id.      | id.   | 3      | venir soglio                                |
| id.  | id.      | id.   | id.    | depost' ogn' ira                            |
| id.  | 9        | 87    | 1      | e'l bel viso talora mi mostrate             |
| 8    | 6        | 88    | 4      | un si pietoso                               |
| 8    | 7 u. 8   | 89    | 1      | or potro ben lagnarmi, che<br>da me sol ff. |
| 9    | 8 u. 9   | 91    | 3      | lassi, per colli                            |
| 10   | 1        | 92    | 4      | Che dunque fia                              |
| id.  | 3        | 93    | 1      | poi c'ha sommers' amor pie-<br>tad' in Lete |
| id.  | 4        | id.   | 2      | e vuol vederm', ahi lasso me,<br>perire     |
| id.  | 5        | id.   | 3      | Mi taccio                                   |



| Mad. | Vers | Seite | System |                                            |
|------|------|-------|--------|--------------------------------------------|
| 11   | 3    | 95    | 4      | anzi non, ch' io morrei                    |
| id.  | 5    | 96    | 1      | dunque a me vi volgete                     |
| id.  | 6    | id.   | 2      | ma senza sdegno                            |
| id.  | 8    | id.   | 3      | deh! perchè m'ucidete                      |
| id.  | 10   | 97    | 1      | Vita mia, io moro, e voi colpa<br>n'avete  |
| 12   | 5    | 98    | 2      | Però che dopo l'empia di-<br>partita u. ff |
| 13   | 2    | 100   | 4      | l'herb' e l'aria altrui diletto<br>danno   |
| 14   | 4    | 103   | 3      | fior, ch' invece d'odor                    |
| 15   | 1    | 105   | 2      | Alla riva del Tebro                        |
| 16   | 5    | 108   | 2      | l'una m'a post' in doglia                  |
| id.  | 7    | id.   | 3      | contra mia voglia                          |
| id.  | 11   | 109   | 1      | nel mezzo del mio cor ma-<br>donna siede   |
| 17   | 3    | 110   | 4      | di mia pena infinita                       |
| 20   | 1    | 117   | 3      | Jo sento qui d'intorno                     |
| id.  | 4    | 118   | 1      | non saprei, come dirti                     |
| id.  | 6    | id.   | 3      | certo penso, che sia                       |
| id.  | 7    | 118   | 4      | l'aura che suol spirar la vita<br>mia      |
| 21   | 6    | 120   | 4      | del suo languir l'alma dolente             |
| id.  | 8    | 121   | 1      | la lingua del suo errore                   |
| id.  | 9    | id.   | 2      | e la memoria                               |
| 22   | 1    | 122   | 2      | Se non fuss' il pensier                    |
| id.  | 8    | 123   | 3      | Cio nelle lontananze, che si<br>spesso     |
| 23   | 1    | 124   | 3      | Perchè s'annida amore                      |
| id.  | 6    | 125   | 3      | ahi non vedete voi                         |
| 24   | 7    | 128   | 2      | ch'a voi somiglie                          |



Wir haben absichtlich die Beispiele gehäuft, um die Sache evident zu machen. Im ersten Buche kann man eine solche konsequente Durchführung des Betonungsprinzipes nicht nachweisen. Diese Hervorhebung der Hauptsilben wirkt um so mehr, als im zweiten Buche jede Silbe meist nur einen einzigen Ton hat und nur am Schlusse oder bei besonderer Veranlassung die Silben melismatisch oder auf andere Weise gedehnt werden.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Tonmalerei. Man kann eine doppelte Art derselben unterscheiden, wenn man so sagen kann, eine mehr äusserliche und eine mehr innerliche. Aeusserliche Tonmalerei wäre es zu bezeichnen, wenn der Komponist Dinge und Vorgänge durch äusserliche Mittel zu versinnbildlichen sucht, innerliche, wenn nicht die Dinge und Vorgänge selbst, sondern die Affekte, welche durch sie hervorgerufen werden, ihren musikalischen Ausdruck erhalten. Beide Arten sind in unsern Madrigalen zahlreich vertreten, wie dies Darstellungsmittel ja überhaupt für das Madrigal im Allgemeinen charakteristisch ist.

Tonmalereien der ersten Art sind z. B. folgende :

I. 3, 2. S. 5, 2 sospiri. Um eine dem Texte entsprechende Wirkung hervorzubringen, hat Palestrina den ganzen musikalischen Zusammenhang zerrissen, indem er das genannte Wort in zwei Teile zerlegt: sospi-ri. Der Eindruck des Zerrissenen wird an unserer Stelle noch dadurch vermehrt, dass die Töne, die von einander getrennt werden, eine Kadenz bilden.

Anders ist dasselbe Wort sospiro wiedergegeben I, 4, 7, S. 8, 4. Hier wird nicht das Wort zerrissen, sondern Palestrina lässt es in ganz kurzen Tönen vortragen und plötzlich eine Pause dahinter treten. Vergl.



auch I. 5. 1 S. 10, 1 sospir miei nati, I 6, 12 S. 14, 2 sospir.

Worte wie breve (I. 6, 10. S. 14, 2; II, 18, 6. S. 113, 2), s'envola (I, 12, 6. S. 27, 2; II, 1, 6. 3. 71, 4), corso (I. 23 c. 3. S. 57, 4; I. 23 f. 2. S. 63, 2; II. 12, 4. S. 98, 2), bassi (I. 22, 9. S. 51, 3), alto (I, 20, 2. S. 45, 3), ciel (I, 22, 4. S. 50, 4; II. 6, 4, S. 83, 4), giacesse (II, 6, 4. S. 83, 1), sommerso (II, 10, 3. S. 93, 1), quà giù (II. 16, 7. S. 108, 3). lungi (II, 25, 1. S. 129, 2), seguitar (I. 15, 4. S. 35, 2), discenderanno (I. 21, 1, S. 47, 4) poco a poco (II, 8, 14. S. 90, 1); ferner valle oscura (I. 3, 6. S. 6, 2), eterna notte (I. 4, 4. S. 8, 2) u. a. werden auf entsprechende Weise dargestellt, durch raschere oder langsamere Bewegung, Sprünge in die Höhe oder Tiefe, steigende oder fallende Gänge u. s. w. Ganz besonders deutlich wird die Absicht des Komponisten da, wo ein Gegensatz vorliegt, z. B. quà giu dal ciel (I. 3, 8. S. 6, 3) l'alta colonna sua post' ha sotterra (I. 23 a, 6. S. 54, 1) ascolta da ciel, qua giuso in terra (I. 23 c, 2. S. 57, 2) u. a. In solchen Fällen machen die Stimmen einen auffallenden Sprung oder Gang aus hoher Tonlage in die Tiefe, oder umgekehrt.

Interessante Fälle von Tonmalerei sind auch folgende :

Romper nel mezzo (I. 14, 6, S. 34, 2). Palestrina lässt den Vers Note gegen Note mit Hervorhebung der Wortbetonung vortragen und ganz kurz abschliessen mit darauf folgender Gesamtpause.

Hai troncato sua vita a mezzo'l corso (I, 230, 5. S. 56, 1), wo durch Verrückung der natürlichen Taktverhältnisse und Synkopen das Wort «troncato» gemalt werden soll.



Mancando (II. 12, 16. S. 100, 1). Entsprechend dem in mancando liegenden Begriff des Abnehmens, schliessen die Stimmen nach einander jede für sich ab, so dass schliesslich nur mehr eine übrig ist. Aehnlich verhält es sich mit Sol (II. 3, 6. S. 76, 2). Alle Stimmen singen *che m'apportaro sol* und pausieren dann, ausser dem Alt, der das *sol* in hoher Tonlage ganz allein zu singen hat.

Viel intimer ist der Einfluss des Textes auf die Melodie bei der zweiten Art der Tonmalerei. Sehr gern benutzt der Komponist in diesem Sinne ein plötzlich eintretendes  $\sharp$  oder  $b$ , wodurch der musikalische Ausdruck eine ganz besondere Färbung erhält. Hier seien genannt *tormenti* (I. 6, 12. S. 14, 2), *dolore* (I. 10, 4. S. 21, 4); (I. 15, 5. 35, 4), *dolente* (I. 12, 9. S. 28, 2), *doglioso*, (I. 230, 1. S. 57, 1), *morir* (II. 11, 7. S. 96, 3); *Ahi* (II. 16, 4. S. 107, 4), *languir* (II. 21, 6. S. 120, 4); Ferner: *dolci e soavi* (I. 18, 5. S. 42, 4), *dolce* (II. 2, 5. S. 74, 1), *desiose* (II. 6, 6. S. 83, 3). An einer Stelle braucht der Komponist in einem Stück, welches in die Transpositionsskale mit  $b$  steht, den Ton *gis*, also wenn man das Ganze in die originale diatonische Tonlage versetzt, den Ton *dis*, (II. 19, 4. S. 115, 3), *una dolcezza smisurata e nuova*.

Dies Eintreten von  $\sharp$  und  $b$  erscheint oft in Verbindung mit einem andern Darstellungsmittel. Häufig wird in den genannten Beispielen die Bewegung langsamer, die Töne werden breiter und gedehnter. Dadurch erhalten die betreffenden Worte einen starken Nachdruck.

Derselben Art der Tonmalerei gehören an: *già fu chi m'ebbe cara* (I, 12, 1, S. 26, 3), *giovinetta* (I, 12, 2, S. 26, 4), *sorrise* (I, 19, 3, S. 44, 1), *dolce riso* (I, 23 a,



3, S. 53, 1), viva (II, 1, 4, S. 71, 3 und II, 12, 8, S. 99, 1), gioia (II, 6, 1, S. 82, 3), lieta (II, 7, 2, S. 85, 2 und II, 12, 13, S. 99, 3), spirava (I, 14, 4, S. 103, 4), serena (II, 23, 2, S. 124, 3). Hier lässt der Komponist die Melodie in raschen Rhythmen oder Melismen sich verlaufen.

Auch die Syncope wird zu ähnlichen Zwecken benutzt, z. B. cruda (I, 23 b, 3, S. 55, 3), ohimè (II, 8, 8, S. 89, 1), doglia (II, 16, 1, S. 108, 2).

Ueberhaupt kann man das Streben nach Ausdruck überall in unsern Madrigalen wahrnehmen. Wichtige Worte in den Gedanken werden als solche auch musikalisch gekennzeichnet. Entweder bekommen die betreffenden Worte breite Töne oder Melismata in jeder Stimme für sich, oder alle Stimmen tragen einen einfachen Satz Note gegen Note vor, wobei alle das Wort gleichzeitig aussprechen können, was natürlich mit besonders starker Wirkung verbunden ist. Oft auch findet man breite, lange Töne und den einfachen Satz beisammen, die dann vereint ihren Zweck noch mehr erreichen. Stellen dieser Art sind: lagrime (I, 3, 1, S. 5, 1), sospiri ardenti (id. V. 2, S. 5, 2), da piu amaro dolor (id. V. 4, S. 5, 4), das ganze vierte System, soffrir per breve gioia, longa a continua noia, sospir, dolor, tormenti (I, 6, 10 ff., S. 14, 2). Namentlich «tormenti» tritt aus dem Ganzen besonders heraus, wobei auch das b seine Wirkung nicht verfehlt. Ferner I, 10, S. 21, 1 und 4. Sehr wirksam ist die Syncope: dolente a me (I, 12, 9, S. 28, 2), piange (I, 14a, 7, S. 32, 2). Eine nachdrückliche Steigerung erreicht der Komponist (I, 15, 5, S. 35, 3 und 4) durch die Wiederholung von «morte o mercè». Aehnlichen Zwecken dient die Dissonanz o cruda (I, 23 b, 3, S. 55, 3).



Aus dem zweiten Buche führen wir an: amanti udite (M. 2, 3, S. 73, 3), wo das b um so wirksamer ist, als vorher dieselbe Stimme h zu singen hatte; un dolce-ahi nol vo dire (M. 2, 5, S. 74, 1), doglia et affanni (M. 3, 6, S. 76, 3), con la tua unita resta l'anima mia (M. 4, 3, S. 78, 2), mortal è ogni dolore (M. 5, 2, S. 80, 3), fuggir le gravi angosce (M. 13, 6, S. 101, 4), Lasso me! (id. V. 6, S. 102, 1), saziati (M. 15, 4, S. 106, 1) u. v. a.

Dieselbe Behandlung, lange Töne und einfachen Satz, erfahren Ausrufe und Anreden. Es ist klar, dass hier der Komponist auch die Wortbetonung mit besonderem Nachdruck zur Geltung bringt. Wir führen daher hier nur solche Beispiele an, die wir oben (S. 21 ff.) übergingen: Deh (I, 1, 1, S. 1, 1), Queste (I, 3, 1, S. 5, 1), anima bella (I, 3, 5, S. 5, 4), Morte (I, 4, 4, S. 8, 1), Rime (I, 5, 1, S. 10, 1), Chiara (I, 9, 1, S. 19, 1), Donna (I, 11, 1, S. 24, 1), o celeste beltade (id. V. 10, S. 25, 4), Lasso (I, 14b, 4, S. 33, 4), o sue bellezze (I, 19, 5, S. 44, 3), voi (I, 22, 4, S. 50, 4), o somma cortesia (id. V. 8, S. 51, 3), Deh (I, 23 f., 4, S. 64, 2), Ahi (II, 2, 5, S. 74, 1), Questo (II, 4, 6, S. 78, 4), oh dolor (id. V. 8, S. 79, 2), ohimè (II, 8, 8, S. 89, 1), Lasso me (II, 13, 7, S. 102 1).

Um den Nachdruck zu erhöhen, wird nicht selten ein Wort wiederholt: lagrime, caldi sospiri (I, 3, 1, S. 5, 1), morir li vidi (I, 4, 8, S. 9, 1), Giovinetta (I, 12, 2, S. 26, 4), lasso (II, 7, 4, S. 85, 4), ohimè (II, 8, 8, S. 89, 1), deh (II, 11, 8, S. 96, 3).

Die Melodien unserer Madrigale, so wollen wir zusammenfassend bemerken, stehen nach jeder Seite unter dem Einfluss des Textes. Nicht nur machen sich



die metrischen Betonungsverhältnisse geltend, auch der Inhalt der Worte ist von grosser Bedeutung für die formale Gestaltung der Melodien. Diese schmiegen sich — namentlich im zweiten Buch — innig an den Text. Diejenigen Worte, in denen der Gedanke seine Spitze oder einen Höhepunkt erreicht, werden auch die Höhepunkte der musikalischen Entwicklung; beides, Text und Melodie sind auf das Engste mit einander verbunden, durchdringen sich gegenseitig. Man sieht, die Melodien sind nur zu denken auf Grundlage ihres jedesmaligen Textes und können von demselben nicht getrennt werden. Sie sind eine Potenzierung der betreffenden Worte nach der Seite der Empfindung.

### KAPITEL III.

#### Bau und Gliederung der Madrigale.

Bisher haben wir die Verse nur für sich betrachtet. Nun aber eröffnet sich uns die wichtige Frage nach der Aneinanderreihung derselben. In welcher Weise werden die Melodien der einzelnen Verse zum ganzen Kunstwerke verbunden? Oder fassen wir die Frage gleich allgemeiner: welches ist der Bau der Madrigale?

Auch hier können wir von der Motette ausgehen; auch sie besteht aus einzelnen aneinandergereihten Gedanken, nur dass die Texte Prosa sind. Wie bei der Motette, so werden auch im Madrigal die einzelnen musikalischen Gedanken nacheinander durchgeführt, ohne dass ein einmal ausgesprochener Gedanke später noch einmal zum Vorschein käme, ausgenommen den bald zu behandelnden Fall der Correspondenz; und zwar erhält jeder Gedanke sein eigenes Thema. Was



aber im Madrigal das Verhältniß der logischen Gedanken zum Vers anbetrifft, so bietet uns darin die Motette natürlich keinen Vergleichungspunkt. Im Madrigal decken sich logischer Gedanke und Vers nicht immer; häufig enthält ein einziger Vers mehrere Gedanken, oft auch reicht der Gedanke aus dem einen Vers in den folgenden hinüber, so dass also das sog. Enjambement entsteht. Wie verhält sich der Komponist in diesen Fällen?

Wenn der Vers einen Gedanken enthält, der mit ihm zu Ende ist, komponiert Palestrina, wie es natürlich und selbstverständlich ist, diesen Vers für sich, d. h. er gibt der Melodie dieses Verses einen gliedernden Schluss. Beispiele dafür anzuführen ist überflüssig. Oft auch teilt jedoch der Komponist die Verse in ihre Bestandteile und schliesst diese selbständig ab, und zwar geschieht dies sowohl, wenn der Vers aus mehreren Gedanken besteht, als auch wenn eine Teilung in mehrere Glieder mit dem Sinn auch nur verträglich ist. Ebenso oft werden auch solche Glieder wiederholt. In dieser Weise werden eine sehr grosse Menge von Versen ausgedrückt; einige Beispiele werden das Gesagte zur Genüge bestätigen.

I, 1, 3, S. 1, 3: e questa — ch' anzi vespro. I, 2, 3, S. 3, 3: s' i' 'l dissi, ch' i' miei di — sien pochi e rei. Id. Vers 4, S. 3, 4: e di vil signoria — l'anima ancella. I, 5, 5, S. 11, 1: ditele pur — che nott' e di sospiro. I, 9, 2, S. 19, 1: che se l'augel — che per antico stile. I, 16, 2, S. 37, 1: la cortese donna. Im dritten System trennt er diese Worte von den dazugehörigen *negl' alti monte* und giebt sie für sich nachahmend wieder. I, 17, 8, S. 41, 1: Amor, vuole uscir fuor? — Datemi aita. I, 22, 7, S. 51, 2: e pur



voleste far — che' n più d'un lido. II, 1, 7, S. 72, 2 :  
 ch' io me n' andro — del vostro nome adorno. II, 8,  
 4, S. 88, 2 : estremo era il mio ben — ch' adora  
 adora. II, 11, 10, S. 97, 1 : vita mia, io moro — e  
 voi colpa n' avete. II, 18, 2, S. 112, 3 und 4 : del mio  
 dolor si pasce — e nutrica. II, 22, 1, S. 122, 2 : Se  
 non fuss' il pensier — ch'a la mia donna.

Wie verhält sich dagegen der Komponist beim Enjambement? Fast immer zieht er da den zweiten Vers zu dem ersten. Mittel dieser Verbindung ist entweder blosse Aneinanderreihung der betreffenden Bestandteile im einfacheren Satz Note gegen Note, oder aber, und in diesem Falle wird das Band viel enger und fester, er bildet aus dem Gedanken des Ganzen ein einziges Thema, welches dann von allen Stimmen nachgeahmt wird. Erstere Art der Verbindung wiegt vor im ersten Buch; wir erwähnen: M. 3, 4 und 5, S. 6, 1, 5 : che semper avesti — soave amor in questa valle oscura. M. 6, 5 und 6, S. 13, 2 : ardente si com' io — sento avvampar. M. 6, 7 und 8, S. 13, 4 : come bianca falda — di neve al sol mi struggo. M. 10, 5 und 6, S. 22, 2 : ne le divine — luci di lei. M. 20, 6 und 7, S. 46, 2 : che di nostre parole — curi, che 'l ciel non vole.

Häufiger aber zieht der Komponist im zweiten Buch die Verse, die einen Gedanken bilden, zu einem musikalischen Gedanken zusammen, um den logischen Beziehungen gerecht zu werden. So M. 4, 9 und 10, 79, 3. Metrisch getrennt lauten die Worte: e restar teco — l'alma, che pel dolor non vuol star meco. Palestrina aber verbindet: e restar teco l'alma — che pel dolor etc. M. 5, 2 und 3, S. 80, 4. Die Verse lauten: ma lontananza — dal caro ben, ogni martir avanza.



Palestrina trennt dagegen: *ma lontananza dal caro ben — ogni martir avanza*. Ein ganz frappantes Beispiel steht M. 6, 637, S. 83, 4, 1. Das Wort *Fermar* gehört zu Vers 7. Der Komponist zieht es, dem Gedanken entsprechend, zum vorigen und trennt es von dem folgenden durch eine Pause. Nicht ganz so verhält es sich M. 12, 6 und 7, Seite 98, 4. Dort steht das Wort *feci* (Vers 7) nicht in so enger Verbindung zu Vers 6: *che dal dolce mio ben*, da es von diesem teils durch Pause (Tenor) teils durch Wiederholung getrennt ist (Bass); jedoch beginnt der neue Gedanke deutlich mit *sola una speranza*.

Diese enge Verknüpfung der zusammengehörenden Glieder kommt aber im zweiten Buch nicht ausschliesslich zur Anwendung. Einigemale finden wir auch, wie im ersten Buche meist, die betreffenden Glieder im Satz Note gegen Note nebeneinandergestellt. Auch so wird das Ganze als zusammengehörig empfunden. Man vergl.: *Madr. 3, 4 und 5. S. 76, 1 che dei passati errori — pentito sono. M. 12. 9 und 10, S. 99, 2 dicendo perchè priva — sia de l'amata vista. M. 16, 8 und 9, S. 108, 4 e lei che s' è ne gita — seguir non posso, M. 23, 2 und 3, S. 124, 3 Perchè s' annida amore — nelle luci. Auch M. 22, S. 123, 4 ist che si spesso (V. 8) deutlich zu fan la mia gioia corta (V. 9) gezogen, indem nach lontananza unvermittelt die hohe Tonlage verlassen und die normale aufgesucht wird, in welcher dann auch fan la mia gioia corta steht.*

Bei aller Berücksichtigung der Zusammengehörigkeit der Gedanken kann sich Palestrina dennoch dem Einfluss des Verses nicht entziehen. An vielen der Stellen, wo der Komponist sichtlich die zusammengehörigen Gedankenteile mit einander verbindet, markiert



er das Ende der Verse durch eine Kadenz, meist einen Ganzschluss, zuweilen auch durch einen Halbschluss. Ich verweise für den Ganzschluss auf I, 3, 5 und 6, S. 6, 1; I, 18, 3 und 4, S. 46, 2; II, 3, 3 und 4, S. 76, 1; II, 5, 2 und 3, S. 80, 4; II, 16, 8 und 9, S. 108, 4; II, 22, 8 und 9, S. 123, 4; für den Halbschluss auf II, 23, 2 und 3, S. 124, 3.

Nur in einigen wenigen Fällen hat der Komponist der logischen Beziehung entgegen die Glieder dem Verse entsprechend getrennt, nämlich II, 11, 1 und 2, S. 95, 2 *ch'offende — l'altera vostra luce*; II, 25, 4 und 5, S. 129, 4 am Ende *volete, ch'io — tempri*; wenn man will auch II, 12, 1 und 2, S. 97, 4 *s'attene — la gravosa mia vita*, und II, 16, 1 und 2, S. 107, 2 *fioria — mia spene*.

Ueber die Elision ist folgendes zu bemerken: Wenn der Komponist dem ganzen Vers eine fortlaufende Melodie giebt, so beachtet er natürlich die Elision, die innerhalb des Verses vorkommt. Wird dagegen der Vers dergestalt in zwei Teile geteilt, dass zwischen der Endsilbe des ersten und der Anfangsilbe des zweiten die Elision stattfindet, und giebt der Komponist jedem der Teile einen besonderen Gedanken oder wiederholt er einen derselben, so ergiebt sich die Notwendigkeit, die Elision aufzuheben. Man vergl.: I, 1, 5, S. 2, 1 letzter Takt hat Sopran *starsi*, dagegen S. 2, 2, 2 *starsi-ivi*. I, 6, 12, S. 14, 2 *tormenti—affanni*. I, 10, 3, S. 21, 3 Sopran: *beltade — e leggiadria*. I, 13, 1, S. 29, 1 Bass: *sensi — ovver de sensi*. I, 19, 1, S. 43, 4 *giunse prima — e poi s'assise*. I, 23 f, 4, S. 64, 3. Bass *prego — in aspra morte*. Ferner aus Buch II. M, 2, 1, S. 73, 1 *sguardo — un. 5, 9, S. 81, 4 l'as-senza dunque — ogni martir*, 18, 2, S. 112 3 Sopran;



si pasce — e si nutrica, 22, 10, S. 124, 2 Alt: sottrage — e riconforta.

Eine andre Frage betrifft das Verhältniß der vier Stimmen zu einander. Auch hier können wir an die Palestrinensische Motette anknüpfen. Wie dort, so ist auch hier die Nachahmung ein beim Bau des Ganzen besonders bevorzugtes Mittel. Jedoch bedarf es grade mit Rücksicht darauf bei den Madrigalen einiger besonderer Bemerkungen.

¶ Namentlich im ersten Buche macht sich eine Neigung des Komponisten für die einfachere Schreibart Note gegen Note geltend. Eine Menge von Versen, ja fast ganze Madrigale sind in dieser Weise ausgeführt. In den ersten Madrigalen des Buches findet sich diese Technik nur hier und da vor, in den letzten aber bekommt sie das Uebergewicht gegen die Technik der Nachahmung. Wir führen als Belegstellen an: Mad. 2, 5. S. 4, 1. S' i' 'l dissi, contra me s'armi ogni stella. M. 3. 5. S. 6, 1 Anima bella. M. 4, 7. S. 8, 4 poi in un breve sospiro. id. 10 S. 9, 2 ch'ebbe paura al mio dolor si forte M. 6, 10 ff. S. 14, 2 soffrir per breve gioia, longa e continua noia, sospir, dolor, tormenti. M. 8, 2. S. 17, 2 al tempo novo sol mover i fiori. M. 10, 1. S. 21, 1 Chi estinguerà il mio foco, si pietà manca id. 4. S. 21, 4 Miserere tu almen del mio dolore. N. 11, 10. S. 25, 4. O celeste beltade M. 12, 2. S. 26, 4 giovinetta mi prese; id. 4. S. 27, 2 e de miei occhi si tutto s'accese. M. 13, 8. S. 30, 3 non abbia piu possanza a darmi doglia. M. 14, a, 7. S. 32, 3 s'adira e pianghe e cosi in pena molta. M. 14 b, 6. S. 34, 2 e tutti i miei pensier romper nel mezzo; M. 18, 4. S. 42, 3 ma tu mi spaventavi. M. 19, 1. S. 43, 4. Ecc'ove giunse prima e poi s'assise, id. 2.



S. 44, 1 ove chinò le ciglia, ove parlò madonna, ove sorrise; M. 20, 1. S. 45, 2 Vaghi pensier che così passo passo scorto m'avete a ragionar tant' alto. M. 21, 6. S. 49, 3 che trae del mio cor sì dolorosi venti. M. 22, 5. S. 50, 4 la divina armonia portaste. id. 8. S. 51, 3 o somma cortesia! M. 23 b 5. S. 56, 1 hai troncato sua vita a mezzo' l corso. M. 23 c, 1. S. 57, 2 colmo di pianto; ascolta tu dal ciel, qua giuso in terra M. 23 d, 6. S. 60, 3 troncargli il corso. (Die Gliederung ist hier hergestellt meist durch eine Gesamtpause aller Stimmen. Es ist dieser Bau also das grade Gegenteil von demjenigen der in den Motetten des Komponisten meist zu beobachten ist.) Der Trugschluss, der dort in so ausgedehnter Weise zur Anwendung kommt, stellt den formalen Organismus des Ganzen her, die Nebeneinanderstellung von einzelnen Note gegen Note ausgedrückten und durch Pause von einander getrennten Versen schwächt den musikalischen Zusammenhang.

Eigentümlich ist nun, dass das zweite Buch ganz das entgegengesetzte Bild liefert. Alle Madrigale sind hier gearbeitet vorwiegend mit Hülfe der nachahmenden Technik, die andre Art des Baues erscheint nur mehr als Ausnahme.

Diese Thatsache hängt ohne Zweifel mit der ganzen Entwicklung der Komposition zusammen. Man weiss, dass der Höhepunkt der Palestrinensischen Kunst gerade in der allseitigen Durchdringung aller Stimmen von den zugrundeliegenden Gedanken besteht. Je reifer Palestrina wird, desto mehr und desto kunstvoller macht er von der Nachahmung Gebrauch. Das erste Buch der weltlichen Madrigale erschien 1555, es ist seine zweite Publikation; das zweite erschien viel



später, 1586, zu einer Zeit also, wo Palestrina schon lange auf der Höhe seiner Kunst angelangt war. Und Palestrina selbst nennt in der Dedikation die Arbeiten dieses Buches *frutti maturi*. Es ist dies also eine direkte Bestätigung unserer Annahme. Es soll nun damit nicht gesagt sein, dass Palestrina im zweiten Buch die Schreibart Note gegen Note aufgegeben habe; diese konnte unter Umständen als treffliches Ausdrucksmittel dienen; nur die Herrschaft der einfachen Stilart über die mehr kunstvolle der Nachahmung widersprach schliesslich doch dem reifen Kunstverstand des Komponisten.

Alle Madrigale dieses zweiten Buches tragen denn den Charakter, dass die vorwiegende Schreibart die der Imitation ist. Immer sind die einzelnen Stimmen durchtränkt von den zugrundeliegenden Melodien. Namentlich liebt es Palestrina die Stimmen in zwei Paare zu teilen, jeder Stimme des einen Paares eine besondere Melodie zu geben und das andere Paar sodann nachahmend folgen zu lassen. Man vergl. M. I, 7, S. 72, 1, 3 *ch'io me n' andro*. M. 4, 3, S. 78, 2, 1 *con la tua unita*. M. 5, 1, S. 80, 3, 1 *Veramente in amore*. M. 8, 4, S. 88, 3, 3 *ch' adora ad ora*. M. 12, 1, S. 97, 4 *Si e debile il filo, a cui s' attene*. M. 13, 2, S. 100, 4 *altrui diletto donno*. M. 16, 12, S. 109, 2 *e qual e la mia vita*. M. 23, 7, S. 125, 4 *che ritrovar*. M. 24, 9, S. 128, 2 *ch' or dea parete*.

Noch eines ist an dieser Stelle über die Nachahmung zu sagen. Es kommt nämlich einigemal vor, dass Palestrina die nachahmende Stimme auf anderm Taktteil beginnen lässt als die nachzuahmende, jene auf dem ersten oder dritten Taktteile, wenn diese auf dem zweiten oder vierten begonnen. — Wir denken hier



natürlich nicht an die Verlängerung des ersten Tones einer Melodie, die ja bei der Imitation allgemein im Gebrauche ist. — Durch solche Verrückungen der Melodie auf andere Taktteile werden die Betonungsverhältnisse ins Gegenteil verkehrt; was eben musikalisch betont war, wird jetzt unbetont und umgekehrt. Stellen dieser Art sind: I, 6, 4, S. 13, 1 *s' io le son lungi*. Alle Stimmen ausser dem Tenor beginnen auf gutem Taktteil, betonen also ganz anders als dieser. Auf diese Weise ist der Komponist vielleicht auch zu den rhythmischen Sonderbarkeiten gekommen, die sich im letzten Takte des Systems vorfinden. Ferner I, 7, 6, S. 16, 2 *Ne contra morte sper' altro che morte*, wo der Sopran den Vers auf gutem Taktteil beginnt. Ebenso I, 9, 7, S. 20, 2, 4 Tenor *u rinovar si suole*, und M. I, 18, 6, S. 42, 4 letzter Takt, wo der Sopran die Silbe *che* verlängert und infolgedessen *ché presér* betont. Durch die Syncöpe wird aber die natürliche Betonung wiederhergestellt. Vergl. ausserdem I, 22, 3, S. 50, 2, 5 *che degno sia* etc., Tenor, der erst im ersten Takt des folgenden Systems die natürliche Betonung erhält, und id. 12, S. 52, 1, 5, Alt, welche Stelle aber mit der vorigen identisch ist.

Diese Beispiele sind aus dem ersten Buch genommen. Man wäre nun vielleicht geneigt, solche Fälle für Ungeschicklichkeiten des noch nicht fertigen Komponisten zu halten. Dem widerspricht aber die That- sache, dass auch im zweiten Buch sich solche nach- weisen lassen, nämlich II, 4, 9, S. 80, 1, 2 *e restar teco*, wo der Bass mit gutem Taktteil beginnt und drei Takte hindurch anders betont wie die drei Ober- stimmen, ferner II, 9, 6, S. 91, 1, letzter Takt, Tenor *e desteriasi amor*, und II, 19, 6, S. 116 1, *la cagion del mio male*.



Eine der auffallendsten Erscheinungen unserer Madrigale ist eine Art von musikalischer Correspondenz zwischen gewissen Versen. So kann man es nämlich nennen, wenn derselbe musikalische Gedanke für mehrere Verse benutzt wird. Uebersieht man die Stellen, bei denen sie in unsern Madrigalen wahrzunehmen ist, so erkennt man leicht, dass alle etwas gemeinsam haben: nur solche Verse korrespondieren durch die Benutzung derselben musikalischen Gedanken, welche sich reimen. Man kann demnach sagen, dass das Gebundensein der Verse durch den Reim Vorbedingung zu solcher Behandlung war. Sie findet statt zwischen Versen und Versen, Versteilen und Versteilen, Versen und Versteilen, auch zwischen Versgruppen und Versgruppen. Die Correspondenz besteht nicht immer in einer kongruenten Wiedergabe der musikalischen Behandlung, sondern kommt in den mannigfachsten Modifikationen zum Ausdruck.

Es liegt nun nahe zu fragen, ob zwischen den vom Komponisten auf korrespondierende Art gestalteten Gliedern auch noch andere Beziehungen obwalten, etwa logischer, syntaktischer Natur. Jedoch genügt ein kurzer Blick auf die in Betracht kommenden Beispiele, um zu erkennen, dass dies nicht immer zutrifft. Wenn Palestrina auch manchmal die logische Beziehung durch solche Mittel uns besonders wirksam vorhält, so tritt die Responsion dennoch auch in solchen Fällen ein, wo keinerlei logische Entsprechung wahrzunehmen ist, im Gegenteil wird die logische Gliederung der Gedanken zuweilen auf diese Weise verwischt.

Mit Rücksicht darauf haben wir die Anordnung der Beispiele so getroffen, dass wir zuerst diejenigen vermerken, bei denen die musikalisch gleich oder ähnlich



behandelten Worte auch dem Gedanken nach sich entsprechen, an zweiter Stelle diejenigen, bei denen eine solche Beziehung nicht stattfindet.

Zur ersten Klasse gehören folgende :

I, 22, S. 50, 2 ff und S. 51, 4 ff. Die Responsion bezieht sich hier auf die drei ersten und drei letzten Verse des Madrigals, oder man kann auch sagen, auf den ersten Teil des Madrigals und den Schluss des zweiten, denn Palestrina hat das Madrigal in zwei Teilen komponiert, V. 1—3 und V. 4—12. Die in Betracht kommenden Verse lauten: V. 1—3: Quai rime fur si chiare, e quale stil fia mai lodato tanto, che degno sia, Rossel, del vostro canto? und V. 10—12: Con vostre voci e tale, ch' addolcir ponno il duol, far lieto 'l pianto, che nessun altro se ne può dar vanto. Jedoch ist der Anknüpfung an Vers 9 wegen die Aehnlichkeit zwischen Vers 10 und Vers 1 nur eine teilweise. Ganz genau besteht sie nur im Bass, dieser bereitet gewissermassen den Boden für die weitere Responsion vor. Die Melodie des Sopran in Vers 10 ist der Wiederholung von Vers 1 im Bass nachgebildet; Tenor benutzt nur das erste Intervall und Alt hat gar keinen Anteil an der Responsion. In Vers 11 und 12 dagegen ist die Entsprechung mit Vers 2 und 3 eine fast kongruente, nachdem einmal V. 10 die Ueberleitung in die Responsion bewerkstelligt hat. Wir erwähnen nur noch, dass V. 3 dreistimmig, der entsprechende V. 12 dagegen nur zweistimmig beginnt, Tenor fehlt. Da dieser jedoch in V. 3 zuerst nur wenige Töne vorzutragen hat und erst nach einer Pause den ganzen Gedanken bringt, so ist die Verschiedenheit nur gering. In V. 12 pausiert der Tenor die ersten Takte bis zu der Stelle, wo er auch in V. 3 mit dem ganzen Vers einsetzt.



Ferner schliesst V. 12 ruhiger, während V. 3 wohl des «canto» wegen ein kleines Melisma hat.

Die Bevorzugung des Basses in V. 10 muss auffallend erscheinen. Wir würden heute vielleicht umgekehrt verfahren und die Ankündigung der Responsion in die höchste Stimme verlegen; und so dürfte diese Stelle wohl mit als Beweis gelten dafür, wie wenig Palestrina das Bedürfnis kennt, die Oberstimme vor den andern zu bevorzugen.

Noch ein Beispiel lässt sich anführen, wo die Correspondenz sich auf Verskomplexe bezieht, II, 9, S. 90, 3. Es entsprechen sich V. 1—3 und 4—6, V. 1—3, *Se'l pensier, che mi strugge, come è pungente e saldo, così vestisse d'un color conforme*, und V. 4—6, *Forse tal m'arde e fugga, ch'avria parte del caldo, E desteriasi amor laddove or dorme*. Genannte Versgruppen verhalten sich zu einander wie Vorder- und Nachsatz. Die musikalische Responsion ist keine kongruente, sondern fast nur eine thematische, d. h. sie beruht auf den beidemale benutzten Themen; die Verwendung der Themen ist aber beidemale anders. Im Einzelnen ist folgendes zu bemerken: V. 1 wird nur von den beiden Oberstimmen gesungen, V. 4 von den drei Unterstimmen (Sopran spricht von dem Vers nur das Wort *forse* aus). Die Melodien von V. 1 und 4 sind gleich, nur die Weiterführung gestaltet sich bei V. 4 etwas anders; ganz congruent sind nur Sopran des V. 1 und Bass des V. 4. Dem V. 2 entspricht V. 5 in folgender Weise: genau gleich sind nur Tenor des V. 2 und Sopran des V. 5, ebenso Bass des V. 2 und Alt des V. 5, nur ist des Anschlusses wegen der erste Ton verkürzt. Wie in V. 2 das Thema des Bass vom Sopran in Terzen be-



gleitet wird, ebenso bei V. 5 der Sopran vom Tenor. Bei V. 3 und 6 ist nur Sopran ganz gleich, bis auf den letzten Ton. Alle andern Stimmen sind verändert. V. 3 ist mehr Note gegen Note ausgedrückt; bei V. 6 sind die Stimmen selbstständiger. Auch schliesst V. 3 mit einem mixolydischen Ganzschluss, V. 6 mit einem Halbschluss.

Einzelne Verse entsprechen sich in folgenden Fällen:

II, II, S. 96, 3, V. 8 und 9. Deh! perchè m' ucidete und se la mia vita sete. Der Gegensatz, der in diesen Worten enthalten ist, kommt durch die Responsion ausserordentlich wirksam zum Ausdruck. Congruent ist sie im Sopran zwischen den Stellen System 3, vorletzter Takt, letztes Viertel bis System 4, Takt 2 und System 4, Takt 4, zweites Viertel bis zum letzten Takt. Hingegen ist von V. 8 nur m' ucidete (Syst. 4, Takt 3, letztes Viertel), Vers 9 dagegen ganz wiederholt (Seite 97, Syst. 1, Takt 1). Während aber der Tenor bei V. 8 die Melodie des Sopran vorausnimmt, dieselbe schon singt, während dieser nur das vom Verse losgelöste deh! singt, so dass Sopran als Nachahmung des Tenor erscheint, begleitet in V. 9 (S. 96, 4, 4) der Tenor den Sopran in Terzen. Der Eintritt des Basses ist in beiden Fällen derselbe. Der Alt dagegen nimmt an der Responsion keinen Anteil, man wollte denn in den letzten beiden Takten des vierten Systems S. 96 eine Nachahmung sehen von System 3, zweiter Teil des drittletzten Taktes. Uebrigens sind durch die gleiche musikalische Behandlung in V. 9 (S. 96, 4, 4) die natürlichen Betonungsverhältnisse verletzt worden, man vergl. sé la mia vita sete entsprechend deh! perche m' ucidete.



Ganz kongruent ist die Responsion II, 24, 7 und 8, S. 128, 1. *Beltà non è mortal, ch'a voi somiglie Ch'avete al volto tante maraviglie.* Hier sind auch die Verse nicht wie bisher imitatorisch, sondern Note gegen Note behandelt.

An letzter Stelle gehört hierher II, 18, S. 123, 1, Vers 4 und 5. *La veggio al mio languire und Che parmi udir la dire.* Vers 4 ist nur von zwei Stimmen vorgetragen, V. 5 von dreien. Dort ist es Alt und Bass, hier Tenor und Sopran, zu denen sich dann noch der Alt gesellt. Die Behandlung der Verse ist dermassen, dass Sopran des V. 5 das Alt des V. 4 genau in der Oberguarie nachahmt. In V. 5 entsteht aber dadurch, dass Tenor und Sopran nicht ganz so rasch aufeinanderfolgen als in V. 4 Alt und Bass, etwas anderes. In V. 5 kann der Tenor das Thema noch bis zum 6. Ton nachahmen, in V. 4 ahmt der Bass nur bis zum 4. Ton nach. Auch wirkt V. 3 durch das Hinzutreten der dritten Stimme ganz anders wie V. 4.

Um Verse und Versteile endlich handelt es sich in folgenden Fällen :

I 3, S. 6, 2, die Worte: *in questa valle oscura und s'ancor col spirto dura*, wovon die erstgenannten die sieben letzten Silben eines Elfsilbers sind und die andern den darauffolgenden Siebensilber bilden. Eigentümlich ist, dass bei der Wiederkehr des musikalischen Gedankens nur die beiden äussern Stimmen beibehalten, die Mittelstimmen aber verändert sind. Beim zweiten Mal ist der Schluss etwas gedehnter.

I, 4. S. 8, 4. Die Worte *volgersi in giro und poi in un breve sospiro.* Wie oben, entsprechen sich auch hier Versteil (*volgersi in giro*) und Vers (*poi in un breve sospiro*). Da letzterer 2 Silben mehr hat als der



Teil der vorhergehenden (7 Silben gegen 5), ist das Ende des Gedankens bei V. 7 in der Weise rhythmisch verändert, dass die beiden langen Töne, welche in dem erstgenannten Verse zu giro gehören, für die Worte breve sospiro jeder in zwei Viertel zerlegt werden. Hier ist die Responsion in allen Stimmen durchgeführt.

II, 8. S. 88. 4 un si dolce ascoltarmi und S. 89, 1 or potrò ben lagnarmi. Die Gedanken sind von gleicher Ausdehnung (7 Silben), und zwar ist der erste der letzte Teil eines Elfsilbers, der zweite ein Vers für sich. Wenn auch nicht syntaktisch, so entsprechen sich die Verse doch logisch, es sind Gegensätze. Die Uebereinstimmung ist in den beiden letzten Takten eine fast genaue, im Anfang der Gedanken weniger. Melodisch beibehalten ist nur der Sopran, abgesehen von der rythmischen Kürzung, die dadurch entsteht, dass er beim zweiten Mal um einen halben Takt später anfängt.

An zweiter Stelle sind zu erwähnen solche Fälle, wo Worte musikalisch einander entsprechen, die in gar keiner logischen Beziehung zu einander stehen.

Ganze Verse sind es I, 17 S. 40, 1 Vers 2 und 3: di voi mio sol in terra und le mie giungo si serra. Zwischen diesen beiden Siebensilbern, fehlt nicht nur jede logische Entsprechung, sondern der Zusammenhang wird durch eine solche musikalische Behandlung gradezu zerstört, denn si serra, welches der Komponist in die Responsion hinein gezogen hat, gehört als Prädikat zu dem folgenden l'anima. Jeder der die Stelle gesungen hört, wird denken, mit si serra sei der Gedanke zu Ende. Alle Stimmen entsprechen sich übrigens genau, mit Ausnahme des Basses, der bei V. 3 die Silben anders verteilt.

II. 19, S. 116, 1. Es entsprechen sich V. 6 und



7, *la cagion del mio male und che certo un lume tale*. Uebrigens ist der erstgenannte Vers von zwei, der andre von drei Stimmen vorgetragen. Das Verhältniß der aufeinanderfolgenden Stimmen ist in beiden dasselbe, nur tritt in V. 7 noch der Tenor nachahmend hinzu. Sonst ist die Responsion gleich, mit Ausnahme einiger rhythmischen Veränderungen, die in V. 7 an den ersten Tönen des Themas vorgenommen sind, ohne aber wesentlich verschiedene Wirkungen hervorzurufen.

Vers und Versteil sind ähnlich wiedergegeben II, 9, S. 91, 2; von V. 6 die letzten 7 Silben *amor, laddove or dorme* und V. 7 *men solitarie l'orme*. Dies Beispiel gehörte eigentlich zu dem S. 50 erwähnten Madrigale (denn auch V. 1—3 und 4—6 entsprechen sich). Jedoch ist die Korrespondenz hier gänzlich von der obigen verschieden; dort entsprachen sich ganze Verse, die in syntaktischem Verhältniß stehen, hier Vers und Versteil, ohne irgend welche logische Beziehung zu einander. Zudem ist hier nur die Sopranmelodie der angegebenen Silben von V. 6 zur Responsion in V. 7 verwendet, und zwar ganz genau im Bass, mit einer kleinen Veränderung, aber derselben rhythmischen Gestaltung im Sopran.

In diesen Zusammenhang gehören noch zwei Fälle, wo beidemal nur Versteile ähnlich wiedergegeben sind. Das erste Beispiel ist I, 4, 5. 9, 1. Von V. 8 und 9 hat der Komponist die fünf letzten Silben musikalisch gleich ausgedrückt: *e s'io rimasi und mi credo quasi*. Die Entsprechung ist in allen Stimmen genau. Auch hier wird eine musikalische Gliederung hergestellt, die von der natürlichen des Textes verschieden ist. Das andere Beispiel ist I, 20, S. 46, 2



nostre parole und che'l ciel non vuole, die fünf letzten Silben von V. 6 und 7, zweier Siebensilbler. Dies Beispiel gleicht dem vorigen auch darin, dass wie dort, so auch hier die Bestandteile der Responsion durch ein Wort getrennt sind, dort: e s'io rimasi — vivo — mi credo quasi, hier nostre parole — curi — che'l ciel non vuole. Beidemal gehört das Anfangswort des zweiten der korrespondierenden Verse dem Gedanken nach zum vorhergehenden Vers. Genau entspricht sich in unserm zweiten Beispiel nur der Sopran. Bass zieht noch die Silben des 6. Verses «che di» vor nostre parole in die Melodie hinein, welche er nachher dem V. 7 giebt, muss infolge dessen dort die Melodie etwas zusammenziehen, da er hier zwei Silben weniger hat. Auch ist V. 7 überhaupt einfacher, Note gegen Note gesetzt, während in V. 6 die Stimmen selbstständiger auftreten.

An letzter Stelle mögen noch einige Fälle besprochen werden, die wir, obwohl sie in eine der beiden genannten Gruppen gehören, dennoch für sich besonders zusammenstellen, weil der Komponist bei ihnen durch gewisse andere Rücksichten bestimmt wurde, eine Korrespondenz eintreten zu lassen. Es sind dies:

I, 13, S. 29, 1 und 29, 2. Vers 1. Ovver de sensi è priva und V. 3 ovver che la mia diva. Der gleiche Versanfang hat wohl hier einen Einfluss ausgeübt. Die Entsprechung erstreckt sich auf S. 29, 1, 1 bis erste Hälfte des fünften Taktes einerseits und S. 29, 2, 5 bis zur Hälfte des vierten Taktes im dritten System andererseits. In die Responsion ist noch hineingezogen das ovver von V. 2, nicht dagegen das erste Wort von V. 4. Um nun eine dem Vers 1 und Anfang von 2



analoge Wirkung hervorzurufen, wird bei Vers 3 *che la mia diva* wiederholt, so dass also eine musikalische Responsion eintritt, zu der als Textunterlage Vers 1 und Anfang des zweiten einerseits und Vers 3 und dessen Wiederholung andererseits gehört.

I, 14, S. 31, 1 und 32, 1. Vers 1. *Amor, Fortuna e la mia mente schiva* und Vers 5: *Amor mi strugge il cor; Fortuna il priva*. Auch hier beginnen die korrespondierenden Verse mit demselben Worte. Beide Elfsilbler haben das gleiche Thema, nur ist die Durchführung verschieden. Das Anfangsthema des Madrigals wird zuerst in der Unterquinte nachgeahmt; dagegen bei dem entsprechenden Verse erscheint es nur in seiner originalen Gestalt, ohne auf eine andere Tonstufe transponiert zu werden. Um aber S. 31 am Ende anzuknüpfen, erhält der das Thema zuerst wiederbringende Bass eine Gegenstimme im Alt, der dann erst S. 32 von Takt 2 an auch seinerseits in die Durchführung des ursprünglichen Themas eingreift. Die Responsion besteht also in beiden Versen fast nur in der Identität der Themen.

Anders geartet ist wieder II, 13, S. 100, 3 und S. 102, 3. Gleich behandelt sind der erste und letzte Vers des Madrigals. Beide haben die gleichen Melodien, die in derselben Weise durchgeführt sind. Beim letzten Vers beginnen die Stimmen in derselben Aufeinanderfolge (S. 102, System 3) wie beim ersten. Interessant ist jedoch die Art, wie Palestrina den letzten Vers anknüpft. Die Mittelstimmen nehmen System 2, letzter Takt den Anfang des letzten Verses in Terzenparallelen schon voraus, also nur um den Boden zu bereiten für den Einsatz des Soprans im ersten Takt des dritten Systems, von wo an die ganze Entwicklung



analog dem Vers 1 verläuft. Den eintretenden Sopran begleitet auch der Bass eine Zeit lang in Terzenparallelen. Die drei Unterstimmen führen jedoch nicht den Vers zu Ende bis zur genauen Wiederkehr des Stimmenkomplexes wie bei Vers 1, sondern nur Teile davon, der Alt bis *aria*, Tenor bis *onde*, Bass bis *arme*. Der Schluss des Madrigals ist dann mit Hilfe der Wiederholung des letzten Verses breiter ausgeführt wie Vers 1. Hier lag der Grund zu der Korrespondenz in der Ähnlichkeit beider Verse in Bezug auf ihre Worte. Die Wiederkehr des musikalischen Gedankens, der das Madrigal eröffnet, auch am Ende, ist hier von ganz besonderer Wirkung.

Anderer Art sind endlich noch zwei Beispiele, II, 2, S. 74, 2, 5 und II, 18, S. 114, 2. Hier ist die musikalische Korrespondenz nur eine Folge der poetischen. Die Texte werden wiederholt, also auch deren Melodien. Im erstgenannten Beispiel wiederholt der Komponist die ganze zweite Hälfte des aus sechs Versen bestehenden Madrigals, in dem andern jedoch liegt die Wiederholung des Textes (also auch der Musik) in der poetischen Anlage des Gedichtes, ist also nicht dem Komponisten zuzuschreiben.

Soviel über die Responsion. Wir untersuchten die einzelnen Beispiele derselben darum so eingehend, weil es uns darauf ankam, zu zeigen, mit welcher grossen Mannigfaltigkeit Palestrina diese Korrespondenz durchführt. Bald ist sie eine kongruente, bald nur eine thematische, bald ist sie veranlasst durch inhaltliche Uebereinstimmung der Verse, bald durch äussern Wortlaut, bald auch hat der Komponist aus eigener Initiative sie angewendet; bald findet die Responsion statt zwischen gleichen, bald zwischen verschieden ge-



arteten Teilen; bald folgen sich dieselben unmittelbar aufeinander, bald sind sie durch andere getrennt. Immer aber reimen die so in ähnlicher Weise behandelten Worte.

Interessant wäre es zu wissen, ob und in welcher Weise die andern Madrigalisten von dieser Responsion Gebrauch machen. Jedenfalls ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, dass erst Palestrina dies eigentümliche Kunstmittel ins Madrigal eingeführt habe.

Auch dies Capitel wollen wir beschliessen mit Erwähnung einzelner Eigentümlichkeiten, die von dem sonst über die Gliederung und die Teilnahme der einzelnen Stimmen an der Ausführung des Textes bekannten, abweichen.

S. 3, 2, 4 singt der Alt *e senza — il qual morrei*. *Senza* ist von dem *il qual morrei* durch eine lange Pause getrennt, was der Identität von logischen und musikalischen Gedanken widerspricht. *Senza* gehört dem Gedanken nach zu *il qual morrei*. Man könnte vielleicht hier an Tonmalerei denken, als wollte der Komponist die Trennung, welche in *senza* liegt, auch darstellen. Sollte aber diese Wirkung beabsichtigt sein, so kommt sie nicht zum Ausdruck, da alle andern Stimmen über die Pause des Alt hinwegsingend.

In ähnlicher Weise sind durch Pause getrennt S. 22, 4, 1 Tenor *pungenti — spine*. S. 8, 2, 4. Der Bass bringt die beiden Worte *tu che* des Verses *tu che l'acerba mia memoria ingombri* von den folgenden getrennt. Ebenso *cresce* S. 21, 2, 3 Bass; *non mai* S. 54, 3, 2 Alt; S. 83, 2, 4 Tenor: *e s'io*; S. 90, 4, 5 Sopran *forse*; S. 116, 3, 2: Sopran *che certo*; S. 130, 3, 3 Tenor: *ch' ormai*. In allen diesen Fällen nimmt der Komponist aus einem Gedanken, den er



nachher als Ganzes nachahmend behandelt, das erste Wort oder die ersten Worte heraus. Ueberall erhalten ferner die so losgerissenen Worte andere Töne als später in ihrer Verbindung mit dem Folgenden.

Hierhin sind auch zu rechnen S. 27, 1, 3 Tenor *e dentr' ai suoi, e dentr' ai suoi pensieri*. S. 84, 4, 2 Tenor *con ch' io cangiassi il mio felice — con ch' io cangiassi il mio felice stato*. Hier bricht der Komponist die Gedanken zuerst ab, ohne sie zu Ende zu führen; dann erst bringt er sie von Anfang an vollständig. Letzteres ist nicht der Fall S. 85, 2, 2 Bass: *lieta venir tra l'altre*.

Wir enthalten uns hier eines abschliessenden Urtheiles über diese und ähnliche Dinge, das ohnehin nur durch genauere Untersuchungen zu gewinnen wäre, bei denen auch die Behandlungsweise der anderen Komponisten in Betracht gezogen werden müsste. Vor der Hand besteht also kein Grund, solche auffallende Textbehandlungen allein für Palestrina in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil legt gerade die Thatsache, dass Palestrina selbst diese Madrigale *frutti maturi* nennt, die Annahme nahe, dass solche Dinge mit der allgemeinen Kunstanschauung der damaligen Zeit nicht im Widerspruch gestanden haben.

#### CAPITEL IV.

##### Verhältnis beider Bücher zu einander.

Im Vorigen haben wir die Madrigale beider Bücher zusammenfassend behandelt; gewisse wichtige Fragen haben wir systematisch zu beantworten versucht, ohne



innerhalb des Materials selbst eine Teilung vorzunehmen. Es erübrigt uns nur mehr eines, nämlich die Madrigale des Palestrina mit Rücksicht auf seine Entwicklung zu betrachten, im Zusammenhange zu untersuchen, ob und in wie weit sich innerhalb derselben eine Entwicklung erkennen lässt. Dass auch dieser Gesichtspunkt an unsere Madrigale gelegt werden darf, ergibt sich schon aus zwei ganz äusserlichen Thatsachen; erstens nämlich stehen, wie wir schon wissen, beide Bücher ihrer Publikation nach ganze 31 Jahre (1555—1586) auseinander, d. h. das erste Buch gehört zu seinen frühesten Publikationen; dagegen stand Palestrina in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts schon lange auf der Höhe seiner Thätigkeit. Dies allein berechtigte uns, an das zweite Buch einen höheren Massstab anzulegen. Dazu kommt aber noch als zweites, nicht weniger wichtiges, der Umstand, dass Palestrina, wie wir auch schon einmal bemerkten, selbst die Arbeiten seines zweiten Buches in der Dedication *frutti maturi* nennt. Er selbst erklärt sie für Früchte reiferen Schaffens. Ein verschiedener künstlerischer Standpunkt, eine Entwicklung, ist also zweifellos hier anzunehmen. Gehen wir nunmehr des Nähern darauf ein.

Die ersten Kompositionen des ersten Buches, namentlich aber die erste, erinnern in ihren Faktur an die Motette, die erste ist ganz eine solche. Sie enthält nur solche Ausdrucksmittel, die auch in der Motette gang und gäbe sind; sie ist eine vollständig organisch in sich zusammenhängende, in einem Fluss von vorn bis hinten gehende Komposition. Die weiteren Madrigale des ersten Buches offenbaren eine allmähliche, aber deutliche Entfernung vom Motettenstil, die in Tonmalerei, ausdrucksvoller Deklamation und Hervor-



hebung der wichtigen Worte eines Gedankens und der Vorliebe für die Schreibart Note gegen Note, für einfache Nebeneinanderstellung der durch Gesamtpausen getrennten Verse, zum Ausdruck kommt. Namentlich in Anwendung der zuletzt genannten Mittel, des einfachen Satzes und der Aneinanderreihung der Verse geht Palestrina, wenn wir damit die Madrigale des zweiten Buches vergleichen, sehr weit.

Dagegen erscheinen die Arbeiten des zweiten Buches als die Früchte einer langen Erfahrung, einer vollständig entwickelten Kunstübung. Dies geht schon daraus hervor, dass alle diese Arbeiten vom gleichen Geiste getragen sind, es macht sich in ihnen nicht, wie innerhalb des ersten Buches, ein Unterschied in der Auffassung dessen, was madrigalisch ist oder nicht, bemerklich. Das Wesentliche in diesem Buche ist nach unserer Ansicht die Vermittlung zwischen zwei Polen der musikalischen Darstellung, zwischen der organischen Durchbildung des ganzen Kunstwerkes als musikalischer Form und der Versenkung in die Einzelheiten des Textes und die ausdrucksvolle Wiedergabe derselben. Palestrina hat in den Madrigalen des zweiten Buches die glückliche Mitte zwischen diesen beiden Gestaltungsformen eingehalten. Durch die Benutzung der nachahmenden Technik hat er den Organismus des Kunstwerkes gewahrt, ihn dagegen freier gestaltet durch Hervorhebung gewisser Einzelheiten aus dem Rahmen des Ganzen. Im ersten Buche treten diese beiden Behandlungsweisen noch nicht in dieser engen Verbindung und Durchdringung auf, vielmehr wird, wie wir sahen, in manchen Madrigalen nur von der einen, in andern nur von der andern Behandlungsweise Gebrauch gemacht. Auf die ungleich geschicktere und



vollkommenere Verwendung der Nachahmung im zweiten Buch gegenüber dem ersten haben wir schon oben hingewiesen.

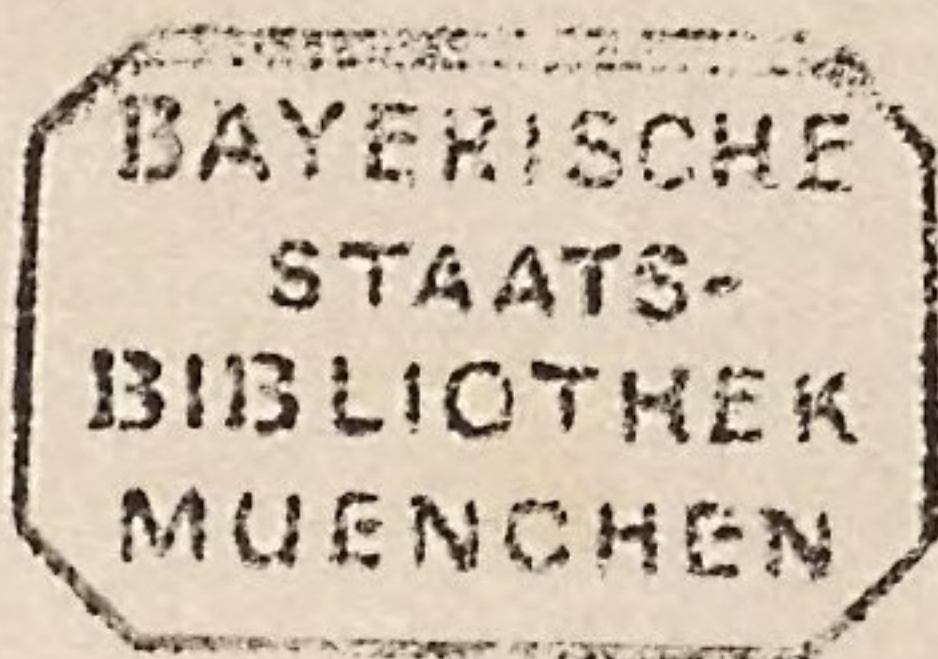
Die Melodik ist im zweiten Buch sehr prägnant und charakteristisch; kein Ton ist umsonst, jeder erfüllt seinen Zweck. Die Rhythmik ist lebendig und schwungvoll; sie geht dem einzelnen Worte und dem Sinne auf das Genaueste nach. Meist bekommt jede Silbe nur einen Ton, nur aus besondern Gründen werden melismatische Verzierungen angebracht. Die Arbeiten des zweiten Buches zeichnen sich denen des ersten gegenüber aus durch grössere Schlagfertigkeit des Ausdruckes und darum auch durch energischere Wirkung. Auf ins Einzelne gehende Nachweise können wir verzichten, da dieser Charakter in fast jedem Madrigal ersichtlich wird. Alle sind bis in die feinsten Einzelheiten ausgearbeitet und dennoch in sich zusammenhängend.

---

Wir sind zum Ende unserer Ausführungen gekommen. Gewiss liesse sich über unsern Gegenstand noch weit mehr sagen. Jedoch haben wir uns bemüht, die wesentlichen Eigenschaften von Palestrinas Madrigalen hervorzuheben. Diese lassen sich wohl alle zurückführen auf den ausserordentlich grossen Einfluss, den die Worte auf die Gestaltung der musikalischen Verhältnisse ausübten. Der enge Anschluss an den Text ist das Formtreibende, alles andere ergibt sich daraus von selbst. Solche Texte, wie die der Madrigale es sind, mussten schliesslich auch solche Darstellungsmittel herbeiführen.



In das volle Licht würde alles dies aber erst treten durch einen Vergleich mit den kirchlichen Werken des Palestrina. Jedoch bedürfte es, wenn anders dieser Vergleich auch nur einigen Wert haben soll, erst einer eigenen Untersuchung, die eine sehr sorgfältige und gewissenhafte Durchforschung eines so umfangreichen Materials erforderte, dass schon sie allein die Grenzen der Aufgabe, die ich mir stellte und stellen konnte, überschreiten würde.

















ROBERT KETTERER  
Buchbinderei  
München







Wagner, Peter,

Palestrina als weltlicher Komponist

Strassburg 1890

Mus.th. 4972

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11658490-0